819

IL PIANOFORTE

ALFREDO CASELLA

COLLEZIONE MUSICALE "MELOS"
TUMMINELLI & C. EDITORI ROMA MILANO

27890

MUZIČKE AKADEMIJE U BEOGRADU
Broj: 8196

Roma luglio 1944.

Ig. Mar

KNJIŽNICA
MUZIČKE AKADEMIJE U ZAGREBU
Broj: 2196

IL PIANOFORTE

IL PIANOFORTE

ALFREDO CASELLA

COLLEZIONE MUSICALE "MELOS"
TUMMINELLI & C. - EDITORI - ROMA-MILANO

PROPRIETÀ ARTISTICA E LETTERARIA RISERVATA
DI TUMMINELLI & C. EDITORI STAMPATORI
ROMA - MILANO

STAMPATO IN ITALIA 1939-XVIII

AL LETTORE

Questo manuale non ha bisogno di prefazione. È un libro di pura pratica, e l'autore ha cercato di condensarvi il meglio di un'esperienza quotidianamente vissuta da ormai più di trent'anni. Egli ha dunque inteso dare a quest'opera, per quanto fosse possibile, il carattere e il tono di una vasta «lezione» e, precisamente come egli suole insegnare, ha voluto che questa lezione fosse scevra da ogni pedanteria, e tutta vivificata solamente dalla grande passione che sempre ebbe pel suo mirabile strumento. L'argomento era oltremodo vasto e numerosi i problemi da trattare. L'Autore non può quindi affacciare la pretesa di aver raggiunto la perfezione ma considererà già bastante compenso alla sua non lieve fatica se questo libro potrà essere veramente utile ai giovani studiosi, insegnando loro a meglio conoscere uno strumento che occupa un posto così eccezionale nella storia della musica e al quale si deve la creazione di tanti fra i maggiori capolavori dell'arte dei suoni.

A. C.

Roma, novembre 1936-XV.

Gli esempi di *A notte alta* di Alfredo Casella e del *Concerto in re minore* di Vivaldi nella trascrizione di Alfredo Casella sono riprodotti per gentile concessione della Ditta G. Ricordi e C. proprietaria.

Gli esempi della *Toccata in do maggiore* e della *Toccata in fa maggiore* di Bach-Busoni sono riprodotti per gentile concessione della Casa Ed. Breitkopf & Härtel di Lipsia.

Gli esempi tratti dal *Pétrouchka* di Igor Stravinskij sono riprodotti per gentile concessione della Russischer Musikverlag di Berlino.

L'esempio tratto dalla *Sonata per violoncello solo* di G. S. Bach nella trascrizione di Leopold Godowski è riprodotto per gentile concessione della Casa Fisher, Inc., di Nuova York.

L'esempio tratto dalla *Toccata* di Claude Debussy è riprodotto per gentile concessione della Casa Ed. Jobert di Parigi.

L'esempio tratto dagli *Studi di Chopin* di Leopold Godowski è riprodotto per gentile concessione della Casa Ed. Schlesinger di Berlino.

A tutti questi Editori porgiamo il nostro più vivo ringraziamento.

A ALFRED CORTOT.

A. C.

DEDICA

Carissimo Fred,

ti rammenti gli anni, ormai tanto lontani, in cui uscivo a mia volta col mio bravo premier prix *dalla medesima scuola pianistica del vecchio Diémer dalla quale ti eri licenziato tre anni prima con un'esecuzione della quarta* Ballata *di Chopin rimasta memorabile in quelle cronache conservatoriali? Probabilmente sì. E allora ti ricorderai pure del giovane italiano, ricco di aspirazioni e di entusiasmo ma altrettanto povero di quattrini, che veniva sovente a chiedere alla tua maggiore esperienza alcuni di quei preziosi consigli che aveva invano cercato presso il suo maestro «ufficiale», consigli dei quali tu gli fosti prodigo e che costituiscono, oggi, per quel medesimo ex-giovane, divenuto persona matura ed «arrivata», uno dei pochi ricordi luminosi e confortanti di quegli anni così grigi, così tristi. Erano però già anni di lotta per ambedue. Tu ponevi in opera il meglio della tua meravigliosa energia, della tua fede, per far conoscere Wagner ai parigini ritardatarii che allora ignoravano ancora tanto il* Tristano *quanto il* Crepuscolo degli Dei. *Ed io imparavo, stando in stretto contatto spirituale con Ravel, a conoscere i Russi e Debussy (il quale allora faceva scandalo). Se pure tu non fosti mai per me un vero e proprio insegnante in regola, debbo dire che i tuoi*

consigli e il tuo esempio ebbero un'altissima, decisiva influenza sulla mia formazione pianistica, influenza della quale sempre ti ho serbato, ed ognora conserverò, una profonda riconoscenza. Penso allora che non ti sarà sgradito vedere il tuo nome in testa a questo libro animato dal medesimo immenso amore che tu hai per il nostro strumento, e anche da quell'ardente desiderio, che abbiamo in comune, di guidare e illuminare la gioventù che s'incammina per quella difficile via. Penso che tu non mi crederai capace di aver avuto un solo istante la irriverente pretesa che questo libro potesse insegnarti la benché minima cosa che tu già non sapessi. Sarà però appagato il più intimo dei miei voti se questo lavoro potrà incontrare il consenso della tua altissima unica esperienza di «Maestro» (a questa parola attribuisco, nel presente caso, il significato più raro e più solenne).

In questa attesa, ti abbraccio con tutta la mia ammirazione e col più fraterno affetto.

A.

Roma, novembre 1936-XV.

CAPITOLO I

STORIA DEL PIANOFORTE

Si può davvero dire che le origini del nostro strumento si perdono nella notte dei tempi. È consuetudine infatti dei vari trattati storici di scorgere quelle origini nel *monocordo* inventato da Pitagora per la determinazione sperimentale delle leggi delle corde vibranti, strumento che consisteva in una corda di metallo o di budello tesa sopra una cassa di risonanza. E, se può infatti sembrare assai verosimile che da questo primo strumento, e dall'aumento progressivo del numero delle corde, abbiano avuto origine non solo il pianoforte, ma anche tutti gli strumenti a corda del medioevo, oggi sembra assai più conforme alla verità storica vedere queste origini in uno strumento che era già conosciuto nell'antichità greca sotto il nome di *sambyke*, e che altro non era in realtà che la antichissima *sabekka* o *sambuka* babilonese, conosciuta pure dagli Assiri. In Germania questo strumento era in uso ai tempi delle crociate e si chiamava dapprima *sambjut* e più tardi *psalter* (*salterio*), ma in Italia il medesimo strumento era già noto e adoperato parecchi secoli prima; ed è assai probabile che gli italiani ne abbiano ereditato l'uso dai greci. Il salterio (v. Tav. I) comprendeva un numero abbastanza rilevante di corde; secondo quanto dice il grammatico Polluce di Naucrates, che visse verso la fine del II secolo d. C., la *sambyke* aveva già allora trentacinque corde e si suonava sia direttamente col dito, sia coll'ausilio di un plettro. Pretorius, nella sua *Organographia* lo chiama «istrumento di porco», perchè la forma infatti ricorda alquanto quella di una testa suina. Ed Atanasio Kircher scriveva in *Musurgia* che il salterio, suonato da una mano esperta, non era secondo a nessun altro strumento per purezza argentina di suono e perfezione di intonazione. Nessun esemplare di questo strumento ci è pervenuto, ma ne abbiamo una chiara idea attraverso le numerose pitture e sculture antiche dove esso figura, non ultima fra quelle la preziosa immagine trovantesi nel « Trionfo della morte » dell'Orcagna al « Camposanto » di Pisa, nella quale il salterio è raffigurato con le corde divise per gruppi di tre, accordato evidentemente ogni gruppo all'unisono onde ottenere maggior intensità di suono, precisamente come sul moderno pianoforte.

Se molta luce è oggi fatta su quelle remote origini del pianoforte, se sappiamo ormai che esse vanno cercate assai più in là dell'invenzione di Pitagora, e se siamo ormai certi che la *sabekka-sambuka* babilonese, la *sambyke* greca e la medioevale *sambuca* detta poi anche *salterio* erano il medesimo strumento, non è altrettanto facile stabilire quando si sia applicata a quegli strumenti la tastiera, applicazione evidentemente suggerita dalla necessità di rendere il tocco delle note più sicuro e regolare e fissare la loro intonazione. Anzitutto, non si conosce ancora, nemmeno con approssimativa precisione, l'epoca dell'invenzione della tastiera che, com'è noto, fu dapprima applicata all'organo. Vi sono tracce sicure dell'esistenza della tastiera organistica al IV secolo d. C. Ma non è improbabile che questa applicazione fosse già avvenuta nell'anno 50 a. C. Altri accenni alla tastiera si trovano nel « Panegirico di Teodoro » di Claudiano, dai quali sembra che quella invenzione fosse già in uso da molto tempo. D'altra parte, il nome stesso latino di *clavis*, dal quale ebbe origine la parola *clavicordium*, e che significa chiave, prova che in origine il tasto dell'organo, come risulta infatti dall'abbondante documentazione dell'arte scultoria antica e dalle numerose immagini pervenuteci attraverso i vecchi codici, era in realtà un semplice rubinetto (o valvola che dir si voglia), manovrato direttamente a mano mediante una leva che prese più tardi la forma di tasto. Ad ogni modo, la perfezione di queste vetuste tastiere doveva essere molto relativa e sopra tutto i loro progressi singolarmente lenti, se prestiamo fede a scrittori come Seidel, il quale afferma che l'organo di Winchester nel 951 e quello della cattedrale di Magdeburgo nell'XI secolo, avevano i tasti lunghi m. 1,78 e larghi 14 a 16 cent., dimodoché lo strumento si doveva suonare coi pugni, e che solamente due secoli più tardi venne migliorato l'organo di Magdeburgo riducendo ognuno dei suoi sedici tasti a 65 cent. di lunghezza e 8 cent. di larghezza.

L'applicazione della tastiera al salterio sembra fosse già stata tentata in Italia nel XIV secolo, ma il Niemann asserisce che il primo successo in quel campo è quello menzionato da un passo della *Postik* del celebre scienziato Scaliger (1484-1558) il quale dice nel 48° capitolo di quell'opera che il tedesco Simius aveva già da tempo realizzato uno strumento chiamato *simicon*, un « monocordo » nel quale i suoni venivano prodotti da plettri che si muovevano dal basso in alto mediante l'azione

di una tastiera, plettri che più tardi sarebbero stati perfezionati a scopo di migliorare il suono usando becchi formati da penne di corvo appuntate. E lo Scaliger aggiunge ancora che negli anni della sua giovinezza lo strumento aveva già avuto il nome di *clavicymbalum* oppure di *harpsichordium*, e che più tardi il medesimo strumento, dopo il perfezionamento delle penne di corvo, si sarebbe chiamato *spinetta* (si crede però comunemente che questo vocabolo sia derivato verso il 1500 dal nome del celebre costruttore veneziano di cembali Giovanni Spinetti).

Ad ogni modo, da queste lontane e spesso confuse notizie, risulta chiara una cosa: che il salterio (o il cosidetto *monocordo*, o *manicordo*, oppure ancora *manicordio*, il quale aveva non una ma molte corde) è stato lo strumento che ha dato origine a tutte quelle varietà di strumenti a corda ed a tastiera dalle quali discende a sua volta il pianoforte odierno: *spinetta, virginale, timpanone, clavicordo, clavicembalo*. Vediamo adesso in particolare la storia di ognuno di questi strumenti.

La spinetta (francese: *épinette*) sarebbe stata inventata, come già abbiamo detto, dal veneziano Giovanni Spinetti nei primi anni del '500, ma altri storici ne fanno risalire le origini al principio della seconda metà del '400 (v. Tav. II). Era uno strumento a becco di penna, il quale aveva forma varia: triangolare, quadrangolare, pentagonale, ecc., e si posava generalmente sopra un tavolo. L'altezza dei vari suoni sfruttava la forma irregolare della cassa, la quale permetteva diverse lunghezze di corde. Vi erano però anche spinette di maggiore dimensione, le quali formavano coi loro piedi mobile a sé. L'accordatura dello strumento piccolo era regolarmente all'ottava superiore di quello grande.

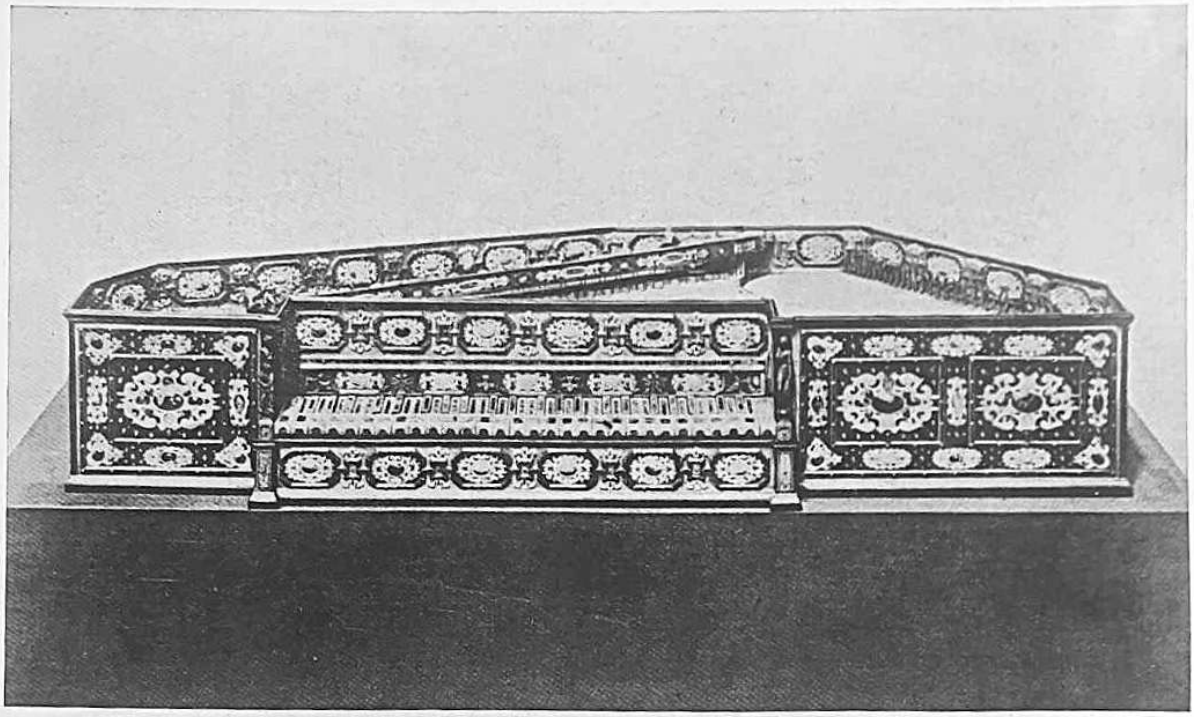
In Inghilterra, il medesimo strumento si chiamava *virginal*. Era quello pure contenuto in un mobile quadrangolare o bislungo, che tavolta veniva inserito artisticamente in bellissimi armadi. Nel *virginal* come nella spinetta le corde erano una sola per ogni nota, e venivano pizzicate da becchi di penna.

Pare accertato che non di rado la spinetta si suonasse percuotendo la corda con due piccoli martelletti di legno tenuti colla mano. Modo di suonare assai interessante, perché corrisponde esattamente, sia pure attraverso quella forma primitiva, al modo col quale gli zingari suonano ancora oggi in Ungheria e nei paesi balcanici vicini, il loro *czimbalum*, che

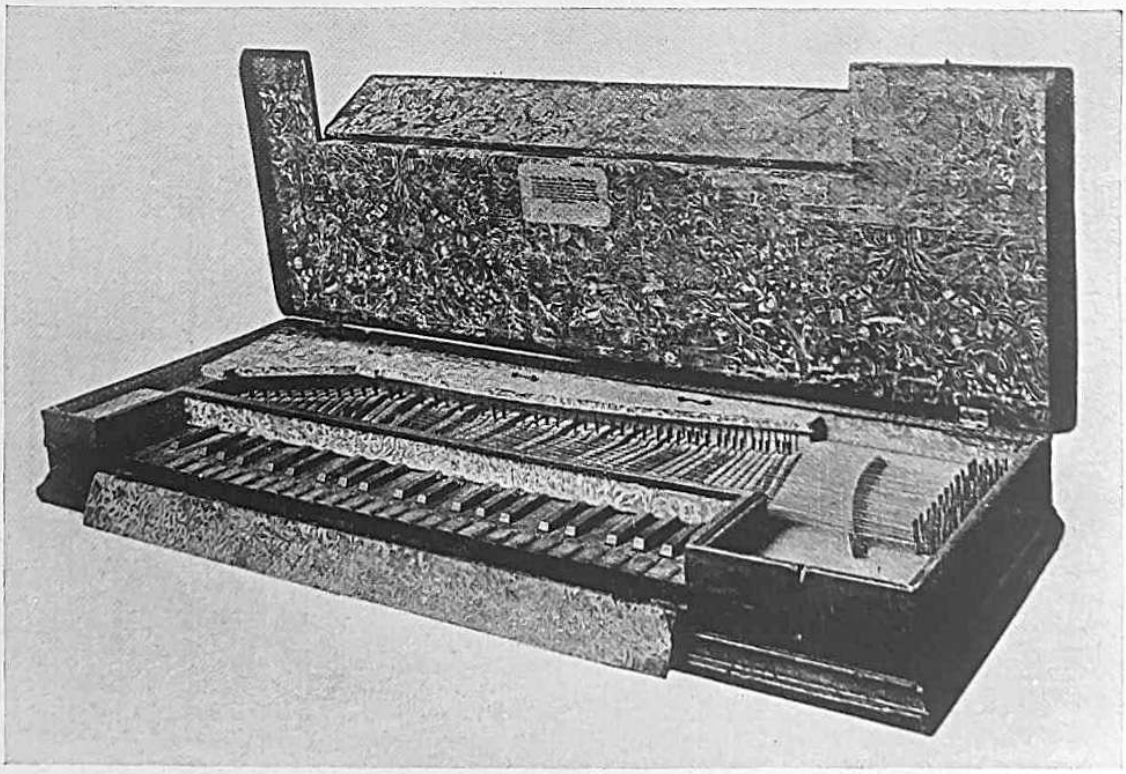
non è altro che un vero pianoforte nel quale i martelli vengono manovrati direttamente dall'esecutore senza l'intervento di nessuna meccanica.

Il legittimo diretto antenato del moderno pianoforte è senza dubbio il *clavicordo* (v. Tav. III), strumento nel quale le corde vengono *percosse* e *non pizzicate*, appartenente quindi in realtà ad una famiglia diversa da quella delle spinette e del clavicembalo, i quali strumenti fanno invece parte della famiglia a plettro o a pizzico (arpa, chitarra, mandolino, ecc.).
Nei primi clavicordi (il nome deriva dal latino *clavis*, chiave o tasto, e *chorda*, corda) l'organo percussore fungeva pure da ponticello; vale a dire che la tangente di ottone che colpiva la corda, delimitava in pari tempo la porzione vibrante della medesima. E siccome, sotto l'azione della tangente, avrebbero vibrato ugualmente le due porzioni della corda, si applicò quindi il così detto smorzo fisso, che consisteva in un nastro di soffice panno, intrecciato attraverso le corde dalla parte sinistra dell'esecutore, il quale rendeva impossibile la vibrazione di questa sezione della corda.
Il numero delle corde fu dapprima piuttosto limitato: venti in tutto, tese sempre invariabilmente su una cassa di risonanza fatta di abete perfettamente secco. Più tardi, la funzione di dividere la porzione vibrante della corda venne affidata ad appositi ponticelli. Verso la metà del '500, specie dopo le indicazioni di Zarlino, sembrando sempre più urgente la divisione dell'ottava in dodici parti uguali, si cominciarono a vedere clavicordi con un numero assai maggiore di corde e di tasti ,come riferisce il sacerdote Virdung nella sua *Musica getutscht und ausgezogen* (Basilea, 1511), ove parla di clavicordi con trentotto e più tasti.
Per quanto riguarda la forma esteriore del clavicordo, la grandezza ne era molto varia. Al genere più piccolo appartenevano i clavicordi del '500 e del '600, i quali, costruiti persino talvolta in latta, avevano la forma di un grosso volume. La parte interna dei coperchi era per lo più ornata di bei dipinti. Come avvenne più tardi per il clavicembalo, alcuni costruttori, come ad es. J. David Herstenberg di Geringswald fabbricarono clavicordi a pedali. Una cassa piuttosto lunga contenente le corde del clavicordo a pedali serviva di base a due clavicordi i quali avevano due corde per ogni nota, mentre il clavicordo a pedali ne aveva invece quattro. La pedaliera aveva venticinque note. Le corde avevano tutte la

SCULTURA IN LEGNO.
ANGELO CHE SUONA IL SALTERIO (1370 circa)
CATTEDRALE DI LINCOLN (Inghilterra)

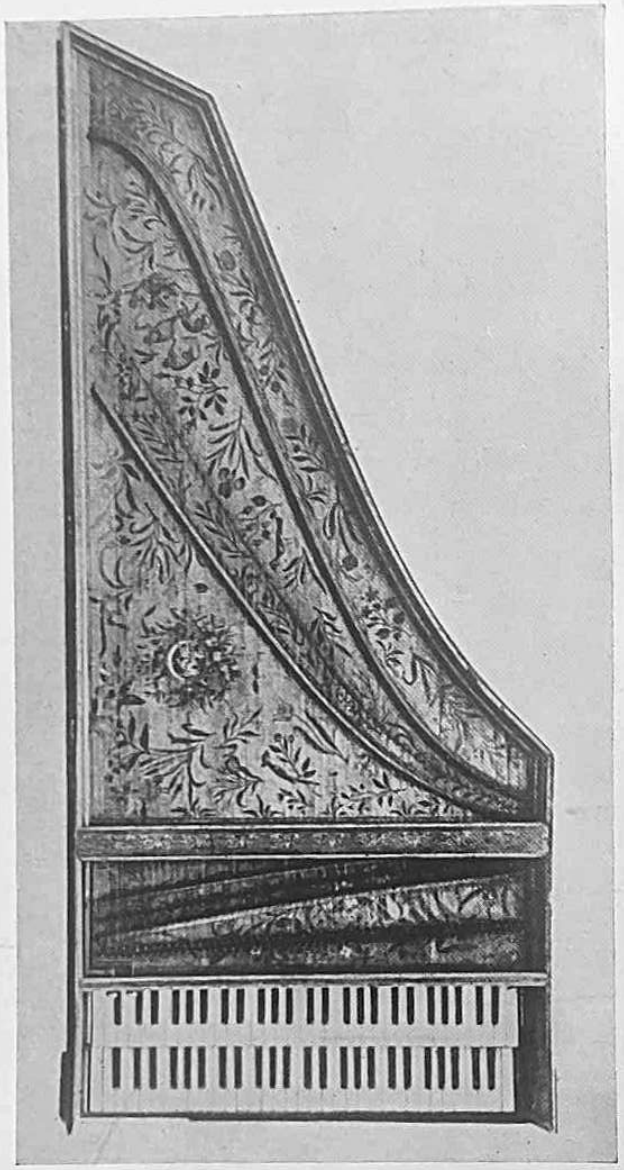


SPINETTA DI ANNIBALE ROSSO MILANESE (1577)
INTARSIATA CON AVORI E CIRCA 2000 PIETRE PREZIOSE
(Victoria and Albert Museum, Londra)



CLAVICORDO TEDESCO (1680 circa)
(Württenbergisches Landesgewerbemuseum - Stuttgart)

Tav. IV.



CLAVICEMBALO DI ANDREA RUCKERS (Anversa 1651)

(Victoria and Albert Museum - Londra)

stessa lunghezza e si differenziavano solo per il loro spessore e per la loro lunghezza.

Col '700, il clavicordo acquistò dimensioni assai più grandi, e volle fare concorrenza al suo brillante rivale il clavicembalo, senza però riuscirvi. Anzi, colla fine di quel secolo, esso scomparve totalmente dalla pratica musicale. Ciò nondimeno, il clavicordo ebbe alcune grandi qualità che lo rendevano, in un certo senso, superiore al clavicembalo. Prima fra tutte, la sensibilità al tocco che il clavicembalo non aveva. Poi, la possibilità di un suono, per quanto debole, legato e pieno di sfumature, di sottile fascino e di espressione. Senza parlare poi di quella caratteristica capacità a vibrare il suono mediante un leggero *tremolo* del dito, che i tedeschi chiamano *Bebung*, artificio efficacissimo, stando a quanto dice Burney di Carlo Filippo Emanuele Bach, il quale, suonando pagine larghe ed espressive, « quando incontrava note di una certa durata, riusciva a trarre dal suo strumento un grido doloroso che il solo clavicordo è capace di rendere ». Pare del resto accertato che il clavicordo fosse lo strumento prediletto di Bach, ciò spiega allora il carattere singolarmente « profetico » di certa sua musica, come ad esempio la *Fantasia cromatica*.

Ad ogni modo, dobbiamo senz'altro considerare il clavicordo come lo strumento che ha dato origine al pianoforte moderno e come il suo immediato precursore e questo non solo per la sua appartenenza alla famiglia degli strumenti a corde precosse, ma anche e sopra tutto per la sua caratteristica di strumento nel quale il tocco ha un'importanza essenziale e predominante.

Le qualità eminentemente poetiche del clavicordo non potevano però impedire che lo stesso strumento avesse una sonorità molto debole e che quindi il suo uso fosse limitato ad ambienti piccoli e la sua udibilità a pochissime persone vicine. Questi difetti dettero origine alla creazione di uno strumento assai più potente e brillante che non aveva certo le facoltà espressive del clavicordo, ma lo superava di gran lunga come possibilità virtuosistiche. Fu questo fortunato strumento il *clavicembalo* (o *gravicembalo* oppure ancora *gravecembalo*), nel quale venne risolto definitivamente il problema della costruzione di uno strumento di grande estensione, di sonorità viva varia e ricca, ed infine venne portato a perfezione il meccanismo della tastiera e dei salterelli. Strumento a pizzico quindi,

e dunque di altra famiglia che non il clavicordo; strumento però che rappresentava in molti sensi un enorme progresso tecnico sul clavicordo, anche se questo progresso era ottenuto rinunciando totalmente alla possibilità di influire sull'espressività a mezzo del tocco. Ciò spiega la immensa fortuna dello strumento durante oltre due secoli, ma dimostra anche come più tardi si dovesse rendere necessaria la invenzione di un altro strumento (il pianoforte odierno) che restituisse, centuplicata, alla tastiera l'antica sensibilità di tocco che possedeva il clavicordo e che al clavicembalo era negata.

Il clavicembalo (detto in Francia *clavecin*, in Inghilterra *harpsichord*, in Germania *Klavizymbal*) ebbe dunque dimensioni assai più considerevoli di quelle degli altri strumenti sopracitati, e sopra tutto ebbe per costante caratteristica che le corde vi si trovavano disposte nel medesimo senso del tasto e non trasversalmente a questo, come accadeva nella maggior parte dei clavicordi (v. Tav. IV). E si diede alla parte dello strumento che conteneva le corde la forma di un'arpa orizzontale, anzi per stare alle osservazioni del tempo, a quella di un'ala d'uccello, dalla quale derivò la parola tedesca *Flügel* (ala) che serve ancora oggi a designare i pianoforti a coda. La tastiera fu dapprima semplice, ma divenne in breve tempo doppia e anche tripla. Nel museo di Venezia si trova lo strumento del Baffo (1574) dell'estensione di quattro ottave e mezza. La celebre casa costruttrice Ruckers di Anversa (i cui clavicembali, v. Tav. IV, recanti la marca del « Re David coll'arpa » e sovente ornati di preziose pitture, si esportavano principalmente in Inghilterra, contribuendo fortemente a far conoscere in quel paese la sua mirabile arte virginalistica) fabbricava grandi clavicembali (che si chiamavano anche *archecembali*) che avevano l'estensione di cinque ottave (strumenti costruiti da Hans Ruckers negli anni 1623 e 1624) e questa estensione corrispondeva già a quella del pianoforte e delle prime *Sonate* di Beethoven:

Fino all'avvento del « temperamento » di Bach (che ridusse i tasti contenuti nell'ottava a dodici, conformemente alla divisione dell'ottava in

dodici parti uguali), l'accordatura dei tasti era molto complessa, in quanto che si avevano vari tasti per le enarmonie, come dice il Pretorius parlando di un bellissimo clavicembalo che aveva veduto in casa di Luyton « compositore e organista di Sua Imperiale Maestà Romana », a Praga, il quale clavicembalo aveva tasti differenti per i suoni *do diesis* e *re bemolle* e persino per il *mi diesis* il cui tasto era incluso fra il *mi* e il *fa*. Inoltre la tastiera di quel medesimo clavicembalo si poteva spostare sette volte permettendo così all'esecutore di suonare in altrettante tonalità. Zarlino parla di un clavicembalo costruito nel 1548 da Domenico da Pesaro il quale « aveva diviso tanto le seconde maggiori da quelle minori », ciò che si riferisce sempre alla medesima distinzione tra semitono diatonico e semitono cromatico. Si ricorda pure che l'abate Nicola Vicentino fece costruire a Venezia un *archicembalo* con ogni tono diviso in cinque parti. Ma l'esempio più inverosimile delle molte aberrazioni del genere rimane quello del *Clavemusicum omnitonum modulis diatonicus cromaticus* di Alessandro Trasuntino il quale contava nientemeno che centoventiquattro tasti (il nostro pianoforte da concerto ne ha solamente ottantotto!)

Il meccanismo del clavicembalo consisteva in un salterello che portava nella parte superiore una linguetta di piume di corvo e di struzzo; linguetta che più tardi fu di cuoio e finalmente (questo avvenne per opera del cembalaro Pascal Taskin di Parigi nel 1768, quando la concorrenza del pianoforte si faceva sempre più minacciosa) di pelle di bove o di bufalo, a scopo di ottenere maggior dolcezza. Piccole lamine di cuoio impedivano che il salterello, ripassando nella fase di ritorno sulla corda, avesse nuovamente a pizzicarla. L' impossibilità di agire sul tasto nel senso di suonare con maggiore o minore intensità, portò a poco a poco all'adozione di sistemi i quali permettevano di accoppiare una seconda ed anche una terza corda alla prima, onde ottenere maggiore forza. Questi accoppiamenti si manovravano per mezzo di leve disposte ai fianchi della tastiera e, più tardi, si fece uso, al medesimo scopo, di pedali. Questi accoppiamenti di corde, che aggiungevano alla corda una seconda corda all'unisono oppure altre corde all'ottava superiore od inferiore, erano in realtà *registri* analoghi a quelli dell'organo. Vi erano poi effetti speciali ottenuti mediante certi ingegnosi dispositivi, come quelli, ad esempio, del suono pizzicato che veniva ottenuto mettendo in funzione piccoli pezzi di stoffa che soffocavano il suono appena prodotto. Il mobile del clavicem-

balo era sovente di grande pregio artistico, e non di rado dipinto tanto internamente quanto esteriormente da grandi pittori.
Malgrado le sue grandi lacune nel senso espressivo ed anche dinamico, il clavicembalo conobbe durante i secoli '600 e '700 immensa fortuna. Divenne in breve tempo lo strumento tradizionale per l'accompagnamento del basso numerato nel nuovo « stile rappresentativo ». E sostituì progressivamente l'organo per l'accompagnamento del canto e degli strumenti. In pari tempo i grandi compositori dell'epoca, tutti più o meno insigni virtuosi dello strumento, ne svilupparono enormemente la tecnica che raggiunse nelle opere di Bach e di Scarlatti altezze difficilmente superabili, che tali rimasero infatti sino all'avvento del pianoforte.
Questo lo strumento al quale tanti creatori affidarono così cospicua parte del loro pensiero. Possiamo tuttavia pensare che non di rado, adoperando questo strumento assai brillante ma anche inespressivo, secco e rigido, essi avessero la nostalgia di altre sonorità, di una maggiore poesia, di una possibilità di agire sulla tastiera colle infinite gradazioni della propria sensibilità e che allora ritornassero, magari nella pace delle loro case, al clavicordo che il successo del clavicembalo non aveva potuto far dimenticare. Ed infatti leggiamo nel *Dizionario Musicale* di Koch (1802) che il clavicordo, per il suo suono strano e sottile ma anche così acutamente sensibile, era considerato da molti esecutori del '700 « un ristoro per il sofferente ed un amico partecipante alla propria gioia ». Ed aveva già scritto un secolo prima il Mattheson nel suo *Neu eröffnetes Orchester* (1713): « Chi vuol ascoltare un tocco delicato e godere di uno stile puro, porti il suo esecutore ad un bel clavicordo, perché su questo solamente si ode la vera musica, mentre sui grandi clavicembali muniti di vari registri molte imperfezioni sfuggiranno all'udito e difficilmente si potrà apprezzare la perfezione del suonare ».
Furono tra i maggiori nostri « cembalari » (ossia costruttori di cembali): Girolamo da Bologna, Domenico da Pesaro, Vincenzo da Prato, Portalupi, Zenti, Baffo ed infine Bartolomeo Cristofori.

È interessante il seguente brano stralciato da una lettera di Rossini, dal quale appare chiaro che il Maestro, nemico acerrimo di molte invenzioni moderne quali la ferrovia oppure il gas illuminante, aveva pure scarsa simpatia per il pianoforte, almeno per quanto riguardava l'accompagnamento dei cantanti, per il quale uso egli lo disapprovava apertamente:

« All'Avvocato Luigi Crisostomo Ferrucci.

Passy, 18 ottobre 1868.

Carissimo Luigi,
niuna cosa poteva essermi più gradita che il parlarmi del gravicembalo esistente ognora presso il tuo cugino Malerbi. Saprai che nella mia adolescenza e durante un mio soggiorno a Lugo mi esercitavo quotidianamente su quel barbaro istrumento! dico « barbaro » oggi, perché divenuto come tu sei pianista di qualche valore nella 4ª classe, ma che ho ognora raccomandato ai Professori di canto come di molto preferibili ai nuovi *clamorosi* pianoforti per l'istruzione del canto sentito. Se vai al teatro ti sarà facile verificare come siano stati messi in pratica i consigli del Pesarese!! Oh miserie umane!!! »

Nel 1711, il Principe Ferdinando di Toscana, figlio del Granduca Cosimo III, aveva al suo servizio, in qualità di conservatore della sua ricca collezione di strumenti musicali. il « cembalaro » Bartolomeo Cristofori. A quest'uomo, nato a Padova il 4 maggio 1655, doveva spettare la gloria di creare, con un colpo di genio, il moderno *pianoforte* (v. Tav. V).
L'invenzione del Cristofori venne rivelata al mondo da uno scritto del marchese veronese Scipione Maffei, pubblicata nel 1711 nella rivista scientifica « Il giornale dei letterati d'Italia » che usciva a Venezia. L'articolo, nella sua prima pubblicazione, non era firmato, ma il marchese Maffei lo ripubblicò poi nel 1719 nelle sue « Rime e prose ». Questa seconda pubblicazione fu per lungo tempo una causa di confusione circa la data dell'invenzione di Cristofori, ignorando molti la avvenuta pubblicazione anonima dell'articolo otto anni prima, e ritenendo che l'invenzione del Padovano fosse posteriore di parecchi anni alla realtà. In questo scritto, il Maffei dava una minuta descrizione, corredata da varie tavole, del nuovo strumento inventato da Cristofori e da questo battezzato *clavicembalo col piano e forte*. Maffei vi affermava di avere già Cristofori costruito nel 1711 tre pianoforti che teneva in laboratorio, i quali assai verosimilmente erano già stati costruiti da tempo. Da ciò, la supposizione del Puliti che l'invenzione di Cristofori risalga molto probabilmente al 1709. Ma pare oggi accertato che il cembalaro padovano avesse già co-

struito un primo pianoforte nel 1702, che sarebbe quello attualmente conservato presso la Michigan University ad Ann Arbor, e che reca precisamente quella data assieme allo stemma di Ferdinando Medici. Ad ogni modo, anche accettando solamente la data ormai indiscussa del 1711, la priorità di Cristofori su qualsiasi altro inventore non può nemmeno lontanamente essere oggi posta in dubbio. È bene però riaffermarlo qui, ancora una volta, energicamente, perché non sono mancati, sino a tempi recenti, tentativi stranieri (specialmente tedeschi) miranti a defraudare il grande italiano della sua invenzione. Fra i primissimi costruttori di pianoforti che pretesero al titolo di inventori dello strumento, ricordiamo prima il nome di Christoph Gottlieb Schröter di Hohnstein, il quale presentò l'11 febbraio 1721 alla corte di Sassonia, in presenza del Re-Elettore Augusto il Forte, due *clavicembali a martelli,* i quali non piacquero (vedi pag. 42, fig. 1). Un altro rivale di Cristofori, e questo di assai maggior importanza, fu il celebre costruttore di organi Gottfried Silbermann (di Friburgo, ma vissuto a Dresda). Questi conobbe certamente la meccanica dello Schröter, ma aveva sopra tutto indubbiamente letto la prima traduzione tedesca dell'articolo di Maffei, ad opera di König, apparsa nel terzo volume della *Musikalische Kritik* di Mattheson nell'anno 1725 ad Amburgo. E così costruì, nell'anno seguente alla pubblicazione di Mattheson, cioè nel 1726, due primi pianoforti, ai quali ne seguirono parecchi altri (vedi pag. 42, fig. 2). Egli ebbe occasione di presentare questi suoi prodotti a Bach (forse nel 1733 o nel 1736, quando il *Cantor* si trovava a Dresda), ma il Maestro ne criticò acerbamente la debolezza dei suoni acuti e la pesantezza della tastiera. Silbermann, che era uomo suscettibilissimo, rimase molto risentito di questo severo giudizio, ma si rimise però al lavoro, cessò dal vendere per parecchi anni il nuovo strumento e lavorò in segretezza a perfezionarlo. Quando ebbe la certezza di aver raggiunto quei miglioramenti così ardentemente desiderati, riprese posizione sul mercato vendendo un pianoforte al Principe Rodolfo di Schwarzburg-Rudolstadt. E nel 1747, sappiamo che Federico il Grande era in possesso di vari pianoforti Silbermann che teneva nel castello reale di Potsdam. Su questi ebbe occasione di suonare Bach nella memorabile « visita musicale » che fece la sera del 7 maggio di quel medesimo anno 1747 al monarca, e questa volta il vecchio Maestro ebbe a lodare ampiamente le qualità di questi strumenti (dei quali il Re era entusiasta) recando così al Silbermann

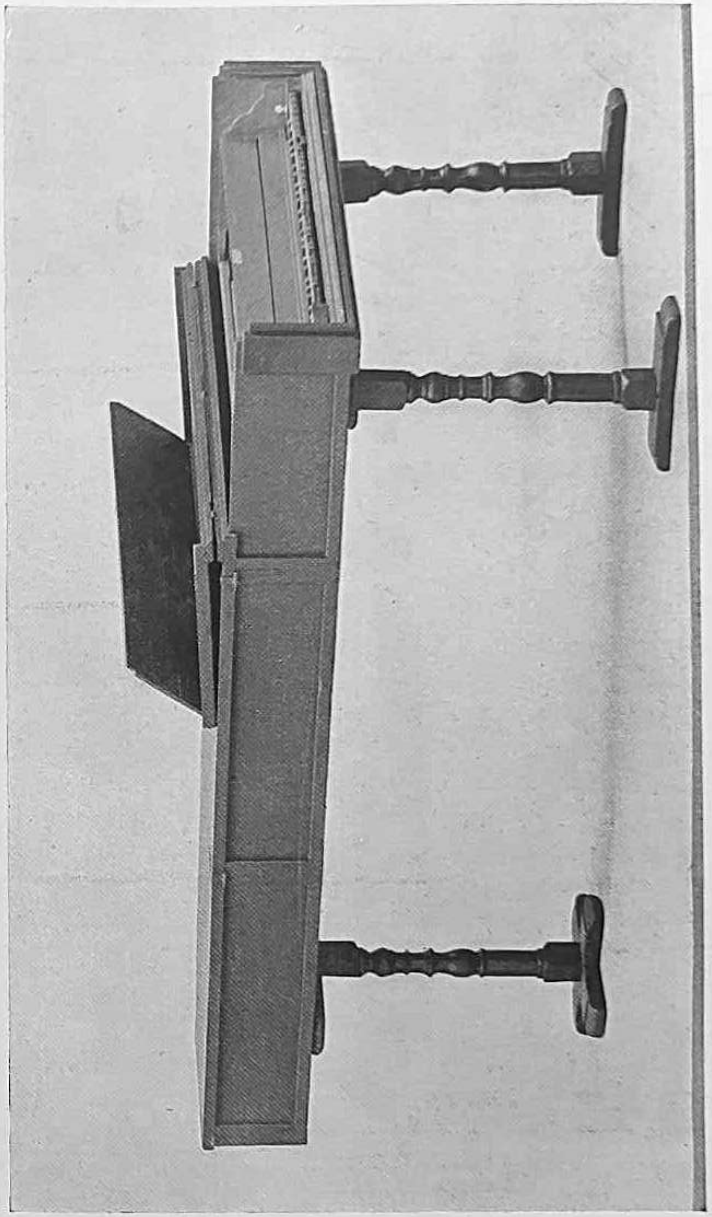
un'altissima parola di incoraggiamento. Pare che i pianoforti posseduti in quel momento da Federico fossero in numero di sei, tre dei quali sono ancora oggi conservati nei tre palazzi federiciani di Potsdam: *Stadtschloss, Sans-Souci e Neues Palais.* È interessante però notare come, malgrado il suo radicale mutamento di opinione verso il nuovo strumento, Bach non abbia nemmeno nei tre ultimi anni della sua vita, posseduto un pianoforte, rimanendo fedele al clavicembalo e sopra tutto, come abbiamo detto, al clavicordo (mentre invece C. F. E. Bach era possessore di un magnifico pianoforte di Silbermann).
Il Silbermann, forte di un successo che si delineava ormai considerevole e ricco di avvenire, fondava così la prima fabbrica di pianoforti con numerosi operai, ciò che gli permise la costruzione ed il lancio commerciale di molti pianoforti, come non avrebbero potuto fare artigiani isolati quali il Cristofori ed i suoi allievi. Silbermann morì a Dresda nel 1753, lasciando un'industria già fiorente e numerosi discepoli, primo tra i quali il proprio nipote (Johann Heinrich Silbermann) e i due costruttori J. Zumpe (il quale, trasferitosi poi in Inghilterra, vi diede origine al famoso sistema di meccanica detto *inglese*) e Andreas Stein del quale avremo occasione di parlare fra poco.

Mentre la nuova invenzione trovava in Germania così largo interesse e tanta vasta diffusione, Bartolomeo Cristofori conduceva vita sconfortata e solitaria. Nel 1713 era morto il suo grande protettore, il Principe Ferdinando, appassionato amatore di musica, e la Corte di Firenze, che prima era ritrovo di tanti artisti ed era continuamente visitata da illustri musicisti stranieri ed italiani tra i quali Händel e Lotti (che avevano conosciuto così l'invenzione di Cristofori e ne avevano parlato entusiasticamente), aveva rapidamente perduto quel suo carattere di splendore artistico (il vecchio Cosimo detestava la musica altrettanto quanto la prediligeva il defunto figlio Ferdinando). E così il vecchio Cristofori, invece di poter sviluppare e perfezionare la sua mirabile invenzione, passò gli ultimi anni della sua vita a formare alcuni allievi (Geronimo da Firenze, Gherardo da Padova e sopra tutto Giovanni Ferrini che continuò degnamente l'opera del Maestro), ad occupare sempre il posto di conservatore della collezione granducale di strumenti musicali, ed infine, ironia della sorte!, a continuare a costruire clavicembali (ebbe infatti pochissime or-

dinazioni di pianoforti). Morì tra la generale indifferenza a Firenze il 27 gennaio 1731.

L'invenzione di Cristofori non ebbe in Italia per parecchio tempo, nessuna fortuna. Il suo strumento fu fatto segno ad asprissime critiche (del resto non solamente da noi incontrò opposizione il pianoforte, se si pensa che sessantatre anni dopo l'invenzione, Voltaire scriveva in una lettera datata dell'8 dicembre 1774: « *Le « pianoforte » n'est qu'un instrument de chaudronnier en comparaison du majesteux clavecin* ». Il pianoforte cominciò a diffondersi a Firenze e di lì in Italia solamente quando, cessata nel 1737 colla morte di Cosimo III la dinastia Medicea e subentrato allora nel governo della Toscana l'austriaco Francesco I di Asburgo-Lorena, il granducato divenne praticamente una provincia austriaca, dove Vienna dava il tono e tutti seguivano servilmente quella parola. E fu allora che, invadendo i nuovi pianoforti venuti da Vienna tutti i palazzi reali e le ville patrizie, questi presero poco a poco non solo il posto dei vecchi clavicembali, ma fecero anche relegare in soffitta i pochi pianoforti di Cristofori, i quali, per la loro costruzione assai più rozza e primitiva, non potevano certo sostenere il paragone cogli eleganti mobili viennesi. Ed avvenne anche che, per ovvie ragioni di « snobismo », coloro che più avevano acerbamente combattuto l'invenzione del Padovano, si affrettarono a lodare senza riserva lo stesso strumento perché ritornava dall'estero e sopra tutto dalla capitale che dettava legge alla sua provincia. Storia comune purtroppo in Italia, sino a pochi anni or sono....

Ad ogni modo, è certo che se l'invenzione del pianoforte è indiscutibilmente italiana e se non può oggi da nessuno venire discusso il nome di Bartolomeo Cristofori *patavinus*, è non meno evidente che non dall'Italia ma dalla Germania si è diffusa nel mondo l'invenzione nostra. A tale punto già alla fine del '700 la Sassonia era considerata come la patria del pianoforte: nel 1780 De la Borde scriveva nel suo *Essai sur la Musique ancienne et moderne* che il pianoforte era stato inventato circa venti anni prima dal signor Silbermann e che dalla Sassonia l'invenzione era passata a Londra donde provenivano tutti i pianoforti venduti sul mercato di Parigi (del resto, come abbiamo già detto, questa erronea convinzione storica è cessata solamente da pochi anni di fronte alla solidità dei documenti cristoforiani). L'invenzione di Cristofori sta indiscutibilmente alla base della meccanica di Silbermann, molto più vicina a quella



PIANOFORTE DI B. CRISTOFORI
(Fot. Metropolitan Museum - New York)

Tav. VI.

PRIMO PIANOFORTE VERTICALE COSTRUITO DA D. DEL MELA
(Fot. della R. Soprintendenza all'Arte - Firenze)

del Padovano, della quale è in realtà la continuazione, che non a quella di Schröter assai meno geniale e completa costituente un sistema indipendente che non ebbe seguito. Ed è ormai sicuro che Silbermann aveva non solo letto, come abbiamo già osservato, la traduzione tedesca dello scritto di Maffei, ma che anche aveva orientato tutte le sue ricerche nella direzione dovuta al genio di Cristofori, recando in questo sforzo tutta la sua tenacia germanica, tutta la sua combattività e tutta la sua rara intelligenza di ingegnere meccanico. Mentre invece lo Schröter, dopo presentata alla Corte di Dresda la sua invenzione, parve disinteressarsene totalmente, rimanendo quasi estraneo alla diffusione di questa invenzione alla quale nondimeno egli aveva recato un notevole contributo di ricerche, ed uscendo solamente dal suo silenzio quando, nel 1738, pubblicò la sua celebre lettera a Mizler nella quale accusava Cristofori di essersi appropriata la sua invenzione chiamando il Padovano « suo imitatore infelice ». Si può insomma dire che sia accaduto in Italia, per l'invenzione del pianoforte, un fenomeno storico simile a quello della creazione nostra della *sinfonia* e delle forme da camera che, nate in Italia, dovevano conoscere il loro massimo sviluppo, il loro massimo splendore solamente per opera dei maestri tedeschi che le avevano ereditate da noi.

L'invenzione di Cristofori è, dunque, consistita sostanzialmente nella trasformazione dell'antico clavicembalo a pizzico in uno strumento nel quale le corde vengono percosse da martelletti, creando così un mezzo fonico capace di corrispondere alle esigenze dell'arte musicale che si avviava a gran passi verso nuovi orientamenti. La possibilità di graduare l'intensità e la qualità del suono all'infinito, posseduta dal nuovo strumento « per il piano e per il forte », determinava in modo totale la sua immensa superiorità sul vecchio inespressivo clavicembalo e doveva in mezzo secolo condurlo ad una vittoria completa e definitiva sull'antico strumento a pizzico (ricordiamo però ancora una volta che la qualità fondamentale del pianoforte, quella della sensibilità al tocco dell'esecutore, era già contenuta, sia pure in modo assai limitato, nel clavicordo, il quale va così a buon diritto considerato come l'antenato diretto del pianoforte anziché il clavicembalo che appartiene invece ad altra famiglia).

Il particolare più geniale dell'invenzione del Padovano, e che è rimasto

sino ad oggi principio essenziale ed inalterato della meccanica del pianoforte, è quello che i martelletti non sono mai fissati all'estremità del tasto, ma ne sono indipendenti. Nel primo meccanismo di Cristofori il tasto, abbassandosi, agisce su una leva a bilancia la quale, oscillando, aziona da una parte il martelletto e lo manda a battere la corda, mentre dall'altra parte stacca lo smorzatore dalla corda onde questa possa liberamente vibrare. Cessata l'azione del tasto, lo smorzatore torna a posto e spegne la vibrazione. Il martelletto, appena toccata la corda, la abbandona immediatamente e torna al suo punto di partenza. Però l'inventore, il quale veramente aveva tutto previsto nella sua meccanica, si era preoccupato della possibilità che il martelletto, percuotendo la corda, potesse anche per un attimo fermarvisi e quindi impedire la vibrazione. Egli fece allora azionare il martelletto non direttamente dalla leva a bilancia, ma interpose fra questa e il martelletto uno « spingitore » che chiamò linguetta mobile, il quale trasmetteva l'impulso della leva al martelletto, ma veniva però immediatamente ricondotto a posto da una molla, in modo che il martelletto, al momento preciso in cui batteva la corda, si trovava privo di appoggio alla base ed era quindi costretto a ricadere istantaneamente riprendendo la sua posizione di riposo. Questo dispositivo venne chiamato « scappamento ». Queste caratteristiche sostanziali della invenzione di Cristofori si sono conservate sino ad oggi, pur attraverso infiniti e costanti perfezionamenti, e si può quindi dire che l'invenzione del « mastro cembalaro » di Ferdinando Medici fosse già completa e definitiva sin dalla sua nascita, e che essa abbia costituito il principio fondamentale sul quale poggia, oggi come ieri, il meccanismo del moderno pianoforte (vedi pag. 40).

Quanto precede è conforme alla descrizione del marchese Maffei. Ma sin dai successivi strumenti (di questi si è conservato per fortuna lo splendido esemplare del « Metropolitan Museum » di New York, v. Tav. V). Cristofori introdusse alcuni importanti miglioramenti, tra i quali va menzionato in prima linea quello dell'applicazione al martelletto di un «freno» (che Cristofori chiamò « paramartello » (vedi pag. 41) il quale aveva per funzione di rallentare la ricaduta del martello dopo avvenuta la percussione della corda. Con questo perfezionamento, si può dire che la sua meccanica contenesse ormai tutto l'essenziale della costruzione moderna e che

non rimanesse ormai che a proseguire sulla via delle ricerche e dei costanti miglioramenti.

Abbiamo dunque lasciato il pianoforte negletto nella sua patria di origine ma già fiorente di ricca vita artistica ed industriale in Germania. Ormai il nuovo strumento doveva conquistare l'intero mondo. Johannes Zumpe (già citato come allievo di Silbermann), emigrato a Londra, vi fondava la prima industria inglese di pianoforti e creava quel tipo di meccanica che si chiamò per lunghi anni « inglese ». Lo svizzero Burkhard Tschudi inaugurava già nel 1732 a Londra quella fabbrica di pianoforti che doveva lasciare più tardi al genero John Broadwood e che oggi ancora vive, sotto questo nome, come la maggiore casa costruttrice inglese (vedi pag. 43, fig. 1 e 2). Abbiamo poi già accennato al nome di Andreas Stein, discepolo di Silbermann, il quale doveva segnare lui pure una profonda traccia nella storia della fabbricazione del pianoforte. Quando Stein morì ad Augsburg, il 29 febbraio 1792, egli lasciò due figli, un figlio Andreas e una figlia Nannette (nata nel 1769 ad Augsburg, morta nel 1833 a Vienna) entrambi allievi del padre. Il primo fondò a Vienna una fabbrica di pianoforti; l'ultima, che lavorava come un uomo nell'officina, sposò nel 1794 il musicista Andreas Streicher, nato nel 1761 a Stoccarda e conosciuto per la sua generosa amicizia con Schiller. Dalla fabbrica di questi coniugi a Vienna uscirono pianoforti a coda di speciale qualità. Lo Streicher dedicò molta attività alla sua fabbrica che divenne in breve tempo celebre in tutta Europa. La meccanica di questa marca era quella creata dal vecchio Stein, nella quale il tasto agiva direttamente sul martello senza l'interposizione di alcuna leva, meccanica che prese poi il nome di « viennese ».

A Vienna l'industria del pianoforte, allo sviluppo del quale contribuiva così potentemente l'eccezionale e intensissima vita musicale della città, conobbe un periodo di alta prosperità e si può affermare che sino al 1851 la capitale austriaca abbia avuto nei paesi tedeschi la posizione predominante in quel campo industriale. I costruttori di pianoforti viennesi però imitarono sino al 1820 più o meno fedelmente la meccanica di Stein. Tutti i pianoforti costruiti dopo Cristofori erano del modello a coda. Tuttavia, un ingegnoso fabbricante di Gera (Germania), Christian Ernst Frederici (1772-1779), aveva già realizzato una forma di pianoforte ret-

tangolare, ricordante l'antico clavicordo, forma che ebbe poi molta fortuna alla fine del '700 e sul principio dell'800. Frederici chiamava i suoi pianoforti *Fortbien*, probabilmente dalla parola italiana originale la quale pronunciata da labbra germaniche suonava pressapoco « Forte*b*iano ».

All'Italia, che già aveva donato al mondo l'invenzione del pianoforte, doveva spettare anche quella del pianoforte verticale. Il primo modello del genere venne infatti ideato e costruito nel 1738 da Domenico Del Mela, un sacerdote maestro di scuola di Gagliano (Mugello presso Firenze). Tale curiosissimo strumento (v. Tav. VI) è rimasto tuttavia un tentativo isolato sino all'anno 1800, ove l'americano Isaac Hawkins costruisce a Londra e fa brevettare un pianoforte verticale chiamato *Piano Cabinet*, facendo così credere che egli fosse l'inventore di questo tipo di strumento, mentre la priorità dell'invenzione venne rivendicaata al Del Mela da Cesare Ponsicchi, il quale scoprì per caso a Gagliano il pianoforte costruito dall'ingegnoso sacerdote.

Mentre in Inghilterra ed in Germania si sviluppava così potentemente la nuova industria pianistica, un tedesco di Strasburgo, Sebastiano Erhardt (nome francesizzato poi in Erard), figlio di un falegname, emigrava nel 1768 a Parigi per entrare nella casa di un fabbricante di clavicembali francese. Diede rapide prove del suo eccezionale valore ed a soli vent'anni la duchessa di Villeroi gli metteva a disposizione un suo castello onde ne facesse un laboratorio. In questo egli costruiva nel 1777 il primo pianoforte prodotto in Francia. Nel medesimo anno chiamava a Parigi il fratello Giovanni Battista, ed insieme fondavano la celebre casa che oggi ancora esiste. A Sebastiano Erard spettava di apportare al pianoforte la sola cosa che mancasse alla concezione originale di Cristofori: il « doppio scappamento », che Erard inventò e realizzò nel 1823 (vedi pag. 44). Questo dispositivo consiste sostanzialmente in una molla che, facendo rimbalzare il martelletto nella sua fase di ritorno verso il punto di partenza, lo trattiene a metà strada, dunque più vicino alla corda. Questo dispositivo non ha solamente il vantaggio di alleggerire enormemente la tastiera, ma sopra tutto quello di permettere la ripetizione a grandissima velocità di una medesima nota, cosa che era

prima impossibile dovendo il martelletto percorrere troppa strada prima di essere nuovamente in posizione di partenza.
Erard costruì il suo primo grande pianoforte a coda nel 1796.

Non è facile accertare in quale anno sieno stati inventati ed applicati al pianoforte i pedali così detti « del piano » e « del forte ». Il pedale destro era già in uso sul clavicordo, e ne parla con entusiasmo Carlo Filippo Emanuele Bach nel suo *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*, Berlino, 1759 e 1762. Ma pare che si possa fissare come data della vera entrata in uso di questo importantissimo perfezionamento tecnico quella della patente di John Broadwood, che risale al novembre 1783. Nel 1794, Erard faceva brevettare a Londra un nuovo pedale del « piano », il quale interponeva una striscia di stoffa tra martello e corda, pedale che ebbe fortuna per parecchio tempo. Ad ogni modo, si può dire che l'influenza del pedale sulla tecnica del pianoforte risalga al 1780 circa e che solamente da allora i compositori abbiano cominciato a tener conto di questo capitale perfezionamento nella loro intuizione artistica.

Il numero sempre crescente delle corde e la loro lunghezza e diametro ognor maggiori, hanno sin dalla fine del '700 imposto il problema dell'irrobustimento del telaio, il quale veniva, ogni giorno di più, sottoposto ad una tensione alla quale nessun legno avrebbe potuto resistere a lungo. Dopo vani tentativi, vediamo infatti Broadwood applicare per la prima volta nel 1808 rinforzi metallici ad una telaio, e nel 1822 perfezionare questa sua iniziativa. L'americano Babcock faceva brevettare nel 1827 a Filadelfia il primo pancone metallico facente blocco con un ponticello pure di ferro. L'inglese Allen creava poi nel 1831 il primo telaio interamente metallico, nel quale riuniva in un solo getto il pancone, il ponticello e la lastra di attacco delle corde. Altri perfezionamenti sono stati arrecati a questa invenzione da Chickering e da Bord, il quale inventò nel 1843 il così detto « capotasto » metallico (quello che poi adottò pure Steinway ribattezzandolo « Capo d'Astro » nome che è rimasto in uso sino ad oggi in quella Casa). Infine Theodor Steinway faceva brevettare nel 1876 quel celebre telaio così detto *Cupola Iron Frame*, vera costruzione massiccia e blindata, tutta di un solo pezzo di

acciaio, che da quel giorno non ha sensibilmente variato. L'adozione del telaio di metallo, partita dall'Inghilterra, fu dapprima accolta su vasta scala dai costruttori tedeschi e quindi da quelli di tutti gli altri paesi.
Entrati nell'Ottocento, troviamo dunque già iniziato quel colossale sviluppo del pianoforte che poco a poco ha invaso l'intero mondo, a tal punto che si può praticamente dire che oggi non esiste casa di paese civile che non abbia il suo pianoforte. La Germania, che si era posta per tempo in prima linea nella fabbricazione dei pianoforti, ha saputo sino ad oggi conservare un posto eminente in quell'industria. Alla casa di Silbermann fecero seguito altri gloriosi nomi, quali Ibach (fondata nel 1794), Schiedmayer (questa casa venne fondata a Erlanger nel 1789, ma trasferita a Stuttgard solamente nel 1806), Blüthner (fondata nel 1853), Rönisch, Kaps, Steingräber, Forster, Schwechten, Grotrian-Steinweg (fondata questa da Heinrich Steinweg nel 1825 prima della sua partenza per gli Stati Uniti), e, nome che tutti domina, Bechstein (fondata nel 1856).

L'Inghilterra ha occupato sino ad un secolo fa un posto cospicuo nella storia dell'industria pianistica, non solamente per la bontà dei suoi prodotti, ma anche per le sagaci ed intelligenti innovazioni apportate in quella fabbricazione. La Casa Broadwood (che è tuttora in efficenza), ha goduto a lungo di alta fama per la perfezione dei suoi pianoforti e per la fortunata audacia dei suoi miglioramenti tecnici. Accanto a quella la Casa Collard (della quale fu socio finanziatore e consigliere artistico Muzio Clementi) ebbe lunghi anni di prosperità. Altre case degne di essere ricordate sono Hopkinson e Chappell.
La produzione pianistica inglese è però molto diminuita nell'ultimo cinquantennio e la esportazione praticamente trascurabile.

In Francia, alla fondazione della Casa Erard, seguono quelle di Pleyel (i cui strumenti erano quelli prediletti da Chopin), di Gaveau e di parecchie altre minori, quali Bord, Kriegelstein, Elcké, Boisselot, tutte però, ad eccezione delle prime tre citate, oggi scomparse. La produzione francese è quasi interamente assorbita dal mercato interno, mentre la esportazione, che era molto forte sino alla fine del secolo scorso, ha dovuto cedere le armi davanti alla concorrenza tedesca ed anche americana.

In Austria, le antiche fabbriche sorte nel '700 sono tutte morte. Ma vive ancora oggi una eccellente Casa che tiene alto il nome viennese nel campo di quella industria: la Bösendorfer (fondata nel 1828).

In America, per quanto ultima scesa in campo, l'industria del pianoforte ha assunto già nel secolo scorso un enorme sviluppo. Dopo la Casa Chickering di Boston (fondata nel 1823), che è la più antica grande fabbrica americana, sono sorte le altre firme Knabe, Baldwin e Mason & Hamlin. Ma il nome maggiore dell' industria americana, e probabilmente anche dell'intero mondo, è quello della Casa Steinway & Sons di New York, la quale venne fondata nel 1853 da Heinrich Steinweg di Braunschweig (che prese poi la cittadinanza americana ed anglicizzò il proprio nome in « Steinway »), il quale ebbe come collaboratori i figli Heinrich, Karl, Albrecht e Wilhelm, preziosi aiuti ai quali se ne aggiunse più tardi uno più valido ancora: il fratello Theodor che a sua volta si trasferì da Braunschweig a New York. Tanto Heinrich quanto suo fratello erano uomini geniali, di altissima capacità tecnica e di vivissima sensibilità artistica (Heinrich era eccellente pianista) e seppero in pochi anni creare un tipo di pianoforte che difficilmente conosce rivali sia per la bellezza del suono, sia per la resistenza alle variazioni di temperatura, sia infine per la potenza e la durata del suono e la meravigliosa duttilità e rispondenza della tastiera. La Casa Steinway ha una filiale europea ad Amburgo (che non ha nulla a vedere colla Casa Grotrian-Steinweg, la quale, come abbiamo già detto, fu nondimeno fondata dallo stesso costruttore).

In Italia, l'industria del pianoforte è rimasta assai modesta, e questo per varie ragioni. Prima fra tutte, il grande sviluppo del melodramma, il quale ha distolto durante quasi tutto lo scorso secolo gli italiani dal culto della musica pura (1), fatto che ha recato con sé anche una lunga sosta nel nostro virtuosismo pianistico, il quale offre infatti pochi nomi durante quel lungo periodo di tempo. Un'altra ragione può anche essere il magro

(1) Una nuova prova dello scarso interesse che hanno gli italiani per la musica da camera è data dal fatto che, su venti pianoforti di case borghesi o magari patrizie, diciannove sono verticali. Proprio l'opposto di quanto accade in Inghilterra, Germania, Francia oppure Stati Uniti.

sviluppo industriale dell'Italia ottocentesca e la mancanza di molte materie prime, indispensabili alla costruzione del pianoforte. A queste principali ragioni, se ne potrebbero aggiungere parecchie altre. Ad ogni modo è certo che l'Italia sconta oggi ancora la sfiducia, della quale già parlammo, che dimostrò verso l'invenzione di Cristofori, sfiducia alla quale fece seguito una delle tante manifestazioni di snobismo provinciale di cui purtroppo la vecchia Italia offre troppi esempi e che favorì sùbito una forte importazione rendendo in pari tempo sempre più arduo, per non dire impossibile, il riguadagnare il terreno perduto. E così assistiamo oggi a questo spettacolo paradossale di un'Italia che non è seconda a nessuna nazione nelle industrie belliche, di automobili, di areoplani, elettriche, di seta artificiale ecc. ecc. ma che non è in grado di costruirsi un pianoforte a coda da concerto. E purtroppo non è probabile che simile stato di cose abbia a cessare tanto presto, perchè la fabbricazione dei pianoforti non è solamente un'industria, ma è anche, e sopra tutto, un fatto artistico, e consiste infatti sempre, se osserviamo il caso di tutte le grandi firme: Silbermann, Erard, Pleyel, Broadwood, Collard-Clementi, Blüthner, Steinweg, Bechstein, Steinway ecc., *nella industrializzazione di un tipo di pianoforte già realizzato da un artigiano di eccezionale valore* il quale aveva saputo creare un pianoforte di « personalità » diversa dalle altre. Finora dobbiamo constatare con rammarico che un simile artefice-tecnico non si è più trovato in Italia dopo la morte di Cristofori. E quindi la possibilità di vedere ancora sorgere da noi una fabbricazione di pianoforti capace di stare accanto a quelle nostre maggiori industrie sopra citate, appare ogni giorno più problematica.
Ad ogni modo, sarebbe sommamente ingiusto non ricordare due eccellenti case italiane, le quali potranno forse un giorno essere in grado di costruire pianoforti a gran coda da concerto paragonabili ai migliori stranieri: sono queste case quella cremonese Anelli e la Schultz & Pollmann di Bolzano.

L'Italia conta oggi circa trenta stabilimenti di fabbricazione, la maggior parte dei quali però di scarsa importanza. Malgrado questo l'Italia è riuscita a costruire nel 1930 circa seimila pianoforti (quasi tutti però verticali e di prezzo modesto). Ma tale cifra è inferiore al fabbisogno interno (beninteso di esportazione non è il caso di parlare), e così la

media annua dell'importazione è stata nel 1931-33 di settecentodieci strumenti, in gran parte a coda.

Credo utile, per chiudere e completare questo capitolo, di riassumere nel seguente quadro le date principali della storia del pianoforte:

1702 Bartolomeo Cristofori costruisce un primo pianoforte oggi conservato ad Ann Arbor nella Michigan University (U.S.A.).
1709 Bartolomeo Cristofori costruisce tre nuovi pianoforti e l'invenzione viene questa volta divulgata dal Marchese Maffei nel 1711 nel *Giornale dei Letterati* di Venezia.
1721 C. G. Schröter presenta alla Corte di Sassonia due clavicembali a martelli, senza successo.
1726 G. Silbermann costruisce i suoi primi due pianoforti, ai quali altri ne seguono.
1733 (o 1736) Silbermann presenta a G. S. Bach, a Dresda, due dei suoi pianoforti e ne riceve alquanto biasimo.
1731 Cristofori muore a Firenze abbandonato da tutti.
1732 Lo svizzero Tschudi fonda a Londra una casa di pianoforti.
1738 Schröter scrive a Mizler, accusando Cristofori di essersi appropriato la sua invenzione.
1739 Il sacerdote Domenico Del Mela da Gagliano costruisce il primo pianoforte verticale.
1747 Bach suona a Potsdam, in presenza di Federico il Grande, i nuovi pianoforti di Silbermann, e li loda questa volta ampiamente.
1760 Frederici di Gera costruisce il primo pianoforte a forma rettangolare (a tavolino).
1767 Al « Covent Garden » di Londra viene annunciato come una curiosità un nuovo strumento detto « Piano Forte ».
1768 Giovanni Cristiano Bach suona il pianoforte per la prima volta pubblicamente a Londra.
1770 Muzio Clementi scrive la prima musica per pianoforte (le 3 *Sonate* op. 2).
1774 John Broadwood (genero di Tschudi) fabbrica il primo pianoforte inglese rettangolare.
1777 Mozart suona ad Augsburg in concerto un pianoforte Stein.

1777 Erard costruisce a Parigi il suo primo pianoforte (di forma a tavolino).

1780 Kirchmann annuncia la costruzione di un grande pianoforte a coda.

1782 Mozart e Clementi svolgono a Vienna, in presenza dell'Imperatore, su due pianoforti, il loro celebre « torneo » musicale.

1783 John Broadwood brevetta a Londra i due pedali del « forte » e del « piano ».

1788 Broadwood espone un nuovo modello di pianoforte a grande coda.

1790 Broadwood costruisce il primo pianoforte con estensione di cinque ottave e mezza.

1794 Andreas Streicher introduce considerevoli perfezionamenti nella meccanica viennese.

1794 Broadwood costruisce un pianoforte di sei ottave.

1796 Erard costruisce il suo primo grande pianoforte a coda.

1800 Clementi si associa a Londra con Collard e insieme inaugurano la loro attività di fabbricanti.

1800 Isaac Hawkins brevetta un pianoforte verticale, il quale sarebbe stato il primo se non lo avesse preceduto quello inventato da Del Mela nel 1739.

1802 Thomas Loud presenta un pianoforte verticale con le corde diagonali.

1808 Broadwood applica al telaio del pianoforte a coda i primi rinforzi metallici.

1821 Erard inventa il *doppio scappamento.*

1822 Broadwood adotta un ponticello metallico.

1824 Liszt si presenta al pubblico di Parigi suonando un Erard di sette ottave.

1827 L'americano Babcock costruisce a Filadelfia un telaio di ferro facente blocco col ponticello metallico.

1831 W. Allen brevetta a Londra un pianoforte col telaio completamente metallico.

1843 Bord di Parigi inventa il « capotasto » metallico che è un perfezionamento dei ponticelli metallici di Broadwood, e Steinway lo adotta ribattezzandolo « Capo d'Astro ».

1851 Chickering espone a Parigi un pianoforte grande coll'intelaiatura interamente metallica.

1859 Steinway brevetta in America il suo primo grande telaio di un solo pezzo in acciaio per pianoforte da concerto a grande coda.

1872 Theodor Steinway brevetta il suo nuovo grande telaio monoblocco detto *Cupola Iron Frame.*

1876 Lo stesso Steinway brevetta il telaio « a cupola » definitivo che è oggi ancora in uso presso quella casa.

CAPITOLO II

LA COSTRUZIONE DEL PIANOFORTE

Per garantire la durata, la perfetta accordatura e la buona risonanza di un pianoforte occorre, innanzi tutto, che esso venga costruito con legname ben stagionato.

Questo legname dovrebbe essere essiccato all'aria libera, in qualunque stagione e per un periodo non inferiore ai dieci anni. Esso, una volta sezionato in tavole di vario spessore, secondo l'uso al quale deve servire, deve essere accatastato in maniera che l'aria circoli liberamente attorno ad ogni singolo pezzo e il tempo possa fargli subire ogni deformazione fino a completa immobilizzazione della massa. Questa è la più sicura e razionale stagionatura del legno e la sola che dia assoluta certezza di non più fargli subire, una volta adoperato, nessuna delle alterazioni che sono causa di lesioni compromettenti irreparabilmente la sonorità e la durata dello strumento.

Per mancanza di tempo o per necessità di porre in opera al più presto il materiale, alcune fabbriche si valgono di legnami stagionati artificialmente e cioè posti ad essiccare in forni riscaldati ad alte temperature, per dar modo ad essi di espellere tutti i residui di umidità che contengono. Una volta eseguite queste operazioni, il legname alterato viene senz'altro scartato e il rimanente viene messo in opera.

Questo piccolo cenno riguarda il legname di maggior uso, cioè l'abete, il pioppo, il faggio ecc., tenendo conto che i legnami di pregio come l'ebano, il palissandro, l'acero ecc., sia in piallacciature che in massello, dato la loro natura, subiscono un trattamento più accurato.

La cassa. È generalmente formata di regoli in pioppo ed abete incollati tra loro fino ad ottenere un fusto placcato orizzontalmente ed impiallacciato, per assicurarlo dalle deformazioni. I pannelli sono quasi sempre di legno compensato e i braccioli, o mensoline, e il porta-tavolaccio della tastiera sono in massello di faggio od anche di abete o pioppo impiallacciati. Se il pianoforte è a coda, i lati sagomati formanti l'esterno sono composti di parecchi strati (otto nei Bechstein) di legno di faggio

incollati fra di loro e di soli 5 mm. di spessore onde non abbiano a spezzarsi quando vengono piegati per la sagomatura. Le fiancate sono incollate a un telaio formato da travature a cancello, in legname a più strati di pioppo od abete.

Il somiere. Nella parte superiore del cancello è applicato solidamente, con la colla, il somiere in legno di faggio, listato in fronte.

Nel somiere vengono fissate le caviglie (o piroli). Detto legname dev'essere molto duro e resistente nonchè scevro di nodi per assicurare un'ottima resistenza alle accordature.

Il tavolaccio porta tastiera. È costruito in abete a telaio, con uno spessore che si aggira sui quattro centimetri ed è fissato con viti contro i due braccioli laterali alle fiancate.

La tavola armonica. È in abete così detto armonico, poiché scelto senza nodi e con venatura compatta e diritta. La lavorazione di questa richiede molta esperienza e abilità. È formata a liste di circa dieci centimetri ciascuna, connesse fra di loro ed incollate fino a raggiungere la dimensione dovuta. È sostenuta da così dette fascie trasversali incollate ad essa, pure di legno di abete sceltissimo, convesse nel centro per permettere alla tavola armonica di essere in quel punto alquanto gonfia, salvo poi ad essere riportata in piano giusto, sotto la pressione delle corde che passano attraverso il ponticello a sua volta formato per la divisione di queste tra di loro. Detto ponticello facente parte della tavola armonica è costruito con varie piastre sottili riunite ed incollate, formanti un pezzo intero inalterabile. In esso sono fissate punte di ferro e d'ottone che servono a mantenere una giusta distanza tra una corda e l'altra.

La griglia (o telaio). È un blocco in ferro fuso, nella parte superiore per il passaggo delle caviglie o piroli ed imperniato nella parte inferiore per l'agganciamento delle corde. Detta griglia ha la funzione, oltre a quella suaccennata, di offrire grande resistenza all'enorme tensione delle corde e riempire completamente dall'alto in basso tutta la cassa.

Le corde. Le corde sono in acciaio armonico (filo trafilato di spessore diverso). Sono rivestite nella parte dei bassi con filo di ottone o di ferro. Il primo è di sonorità assai brillante, il secondo è invece di facile ossidazione ed altera di conseguenza i suoni della corda, fino a ridurre la voce sorda ed opaca.

Le corde variano di spessore e di lunghezza dai bassi agli acuti. Più la

corda è spessa e più il suono sarà grave, più essa è sottile e più il suono sarà acuto. La sua lunghezza dovrebbe essere sempre il doppio dell'ottava successiva. Per esempio, se l'ottavo *la* del pianoforte ha una lunghezza fra i due ponticelli di sei centimetri, il settimo *la*, scendendo verso i centri, dovrebbe essere di dodici centimetri. E così il sesto *la* sarà di ventiquattro centimetri, il quinto di quarantotto e così via fino al primo che dovrebbe essere di più di nove metri. Naturalmente questo non è possibile per ragioni di ordine estetico e costruttivo. Per sopperire a questo inconveniente si è ricorso all'aumento di spessore nelle corde man mano che esse scendono verso il grave, ed ecco perché troviamo nei bassi corde rivestite di spessore molto più grande. Le corde devono, per dare il suono più limpido, essere percosse dal martelletto della meccanica, nella settima parte alta della loro lunghezza.

La tastiera. La tastiera poggia su di un telaio fissato al tavolaccio della cassa su una doppia fila di punte in ottone galvanizzato. È costruita generalmente in tiglio, legname più adatto a resistere alle deformazioni; ma può anche essere di faggio o di abete. I suoi fori sono guarniti in panno per evitare rumori nell'attrito con il perno. Il fondo è guarnito anch'esso in feltro per impedire il rumore quando il tasto va in posizione di riposo. I tasti sono rivestiti di avorio ed ebano. Alcune fabbriche sostituiscono all'avorio una composizione detta galalite.

La meccanica. È formata da un somiere-sostegno per il fissaggio dei martelletti e degli smorzatori; da una barra munita di un cuscinetto di feltro per la posizione di riposo dei martelletti; da due o più masse in legno o ferro per il sostegno rigido del somiere che regge la barra.

Il somiere-sostegno è in faggio sceltissimo perché ogni vite di fissaggio abbia buona presa. Ad esso è applicata nella parte interna un'asta in ferro per il sollevamento generale dello smorzatore. Detta asta a mezzo di leve è comandata dal pedale del forte.

I martelletti che percuotono le corde sono di legno, rivestiti di feltro speciale durissimo. Agiscono su un perno mobile, scorrevole in un foro rivestito di panno, per eliminare ogni rumore e anche per resistere al forte lavoro cui è sottoposto. Lo spessore del feltro è variabile, grande per i bassi, sottile per gli acuti. Questo si spiega perché più la corda è lunga e maggiormente largo è il punto di possibile percussione; se essa invece è corta, la percussione non può avvenire che su un piccolissimo spazio.

I cavalletti. Servono di collegamento tra i tasti ed i martelletti. Come i martelletti si muovono su perni guarniti in panno. Ad essi è applicata una piccola leva che serve a spingere il martelletto alla corda. Al momento dell'urto con essa la leva si stacca dal martelletto per l'intervento del

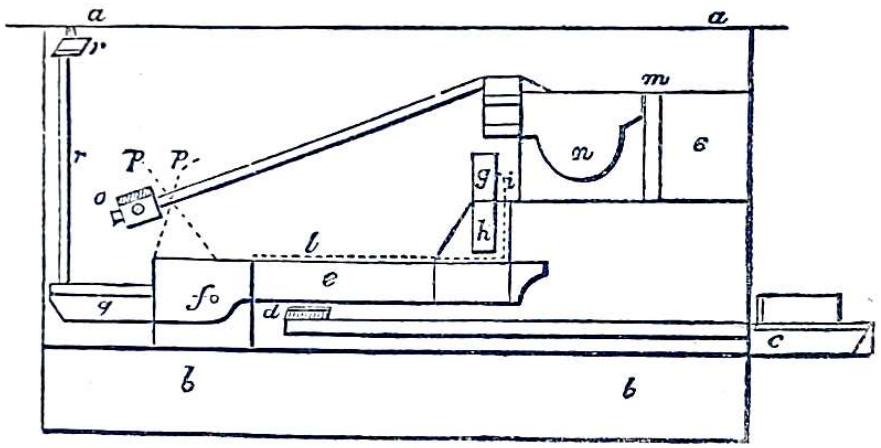


Diagramma della meccanica del pianoforte Cristofori, custodito nel Metropolitan Museum di Nuova York.

(v. Tav. V)

a, la corda; *b*, la base del tasto; *c*, la prima leva, o tasto. C'è un cuscinetto *d*, sul tasto per alzare una seconda leva, *e*, che è imperniata sull'*f*; *g*, la così detta «linguetta mobile», controllata dalle molle *i* e *l*, provoca lo scappamento, o l'immediato distacco del martelletto dalla corda dopo che il tasto è stato percosso, anche se questo è ancora tenuto abbassato dal dito. La «linguetta mobile» è centrata sull'*h*; *m* è un rastrello o pettine sull'asse, *s*, dove il grosso del martelletto, *o*, è centrato. In posizione di riposo il martelletto è sostenuto da una croce o forchetta, *p*, di filo di seta. Abbassando il tasto, *c*, la coda, *q*, della seconda leva, *e*, toglie lo *smorzatore*, *r*, dalle corde e le lascia vibrare liberamente.

birillo di scappamento, permettendo a questo di staccarsi immediatamente lasciando così la corda vibrare liberamente.

Gli smorzatori. Sono aste alle cui estremità è applicato del feltro morbidissimo. Essi poggiano a mezzo di molle che li premono alle corde per attutire le diverse risonanze che emanerebbero le note ripercotenti gli armonici. Sono comandati da apposite leve applicate ai cavalletti.

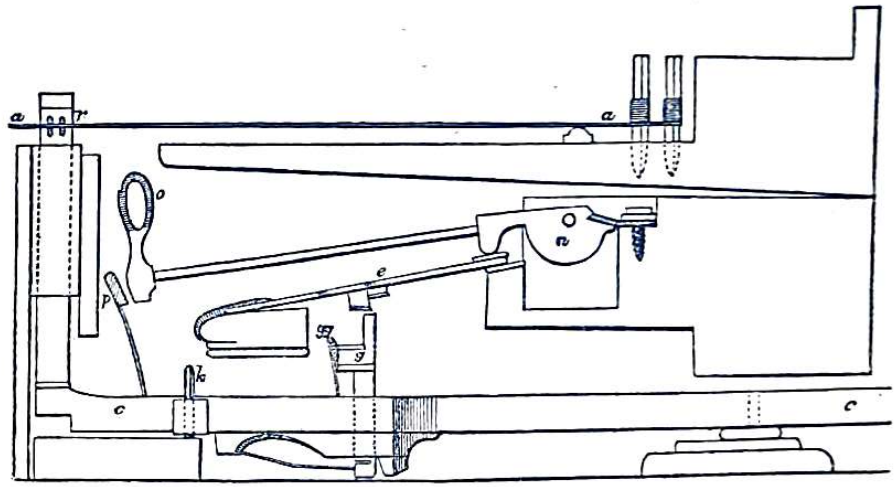


Diagramma del pianoforte Cristofori custodito a Lipsia.

Confrontando il presente diagramma con quello della pagina precedente, notiamo, in questo, sopra tutto l'estensione della leva o tasto, *c*; la trasformazione della seconda leva, *e*, in quanto è tecnicamente chiamato un martelletto inferiore, che impedisce alla linguetta, *g*, di attaccare direttamente il grosso, *n*, cambio di direzione errata probabilmente necessitata dal bisogno di regolare il bottone e la vite della linguetta. Si notano inoltre le seguenti modificazioni: un perno, *k*, che attraversa la parte posteriore del tasto, progresso verso il perno anteriore usato poi per rinforzare il movimento laterale. Lo smorzatore, *r*, si appoggia sulle corde, cadendo, come un cuneo, tra i due unisoni. Ma il grande progresso sulla meccanica precedente è l'applicazione del freno, *p*, il «paramartello» di Cristofori, che regola il rimbalzo del martelletto secondo la percossa, col solo sostegno del filo di seta che lo aveva ricevuto quando era caduto.

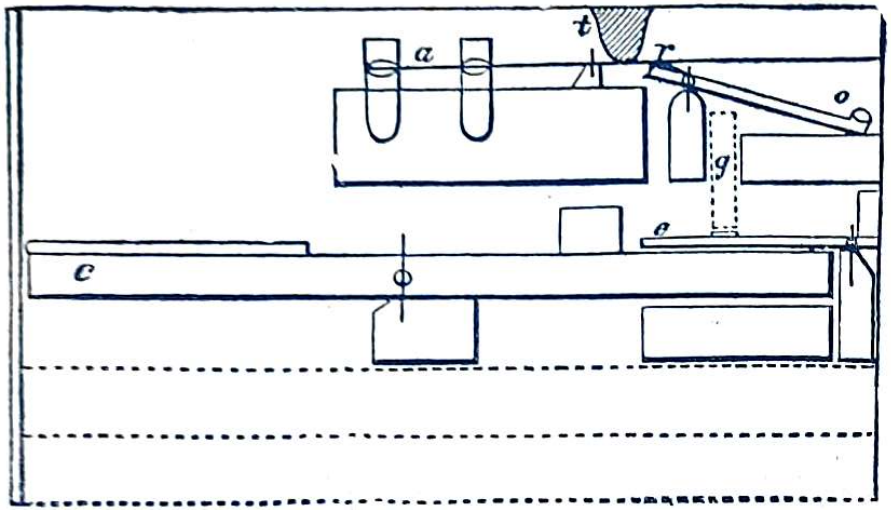


Diagramma della meccanica di Schröter.

a è la corda; *c* è il tasto; *e*, una seconda leva; *g*, un grilletto che alza il martelletto; *o*, il martelletto stesso, ricoperto sulla coda, *r*, perché serva da smorzatore. Il giuoco o spazio, tra il grilletto e l'asta del martelletto, permettevano il rimbalzo o scappamento del martelletto stesso.

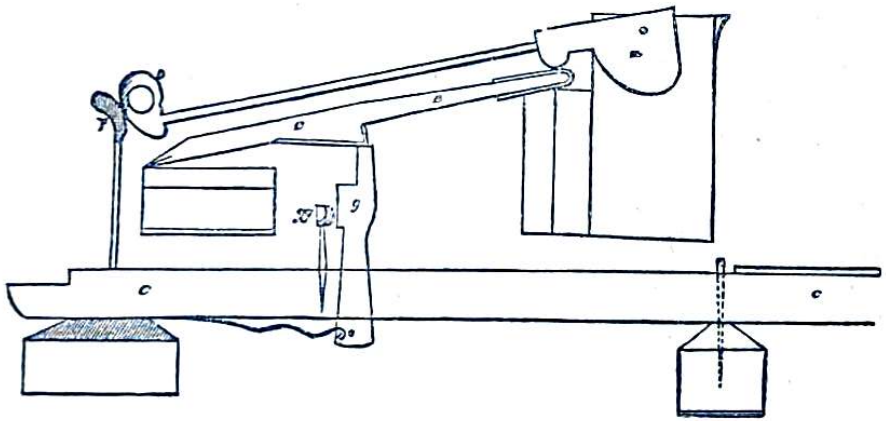
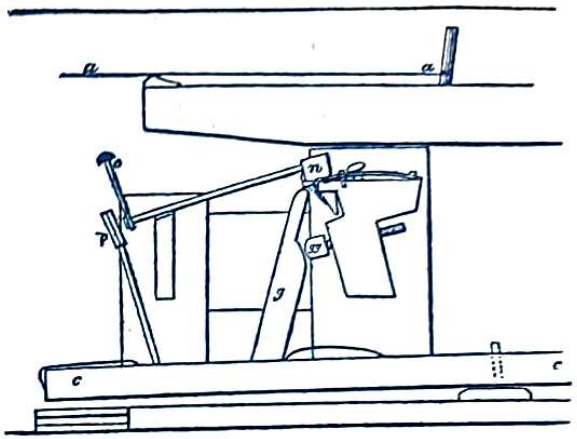
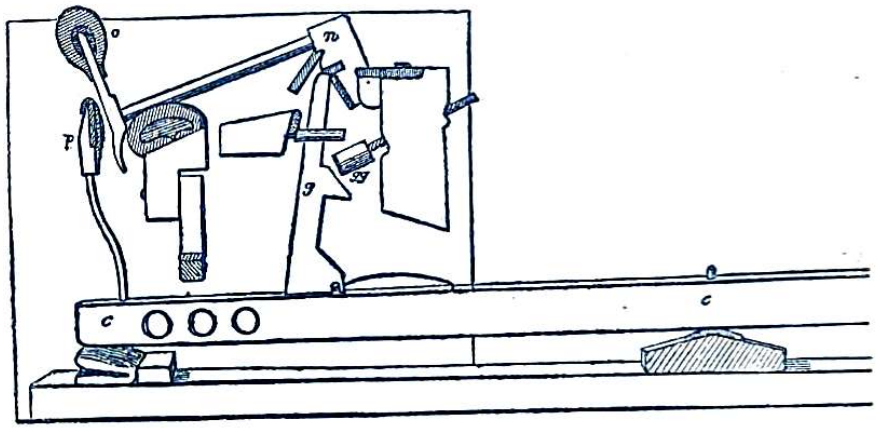


Diagramma della meccanica di Silbermann.





Diagrammi della meccanica di Broadwood (1777-1880)

La differenza tra questi due diagrammi è quasi soltanto nelle dimensioni e nella forma delle parti. I principî sono gli stessi; la sola aggiunta nella meccanica più recente, aggiunta del resto non essenziale, è una strisciolina di feltro posta sotto il grosso del martelletto, per aiutare la prontezza del freno. Le differenze tra queste meccaniche e quelle di Cristofori sono evidenti e importanti. La seconda leva o martelletto inferiore è tolta e adesso il grilletto, *g*, agisce direttamente nell'incavo del grosso, *n*. Il bottone regolatore e la vite che controlla lo scappamento sono a *gg*. Vi sono unite sicurezza e semplicità.

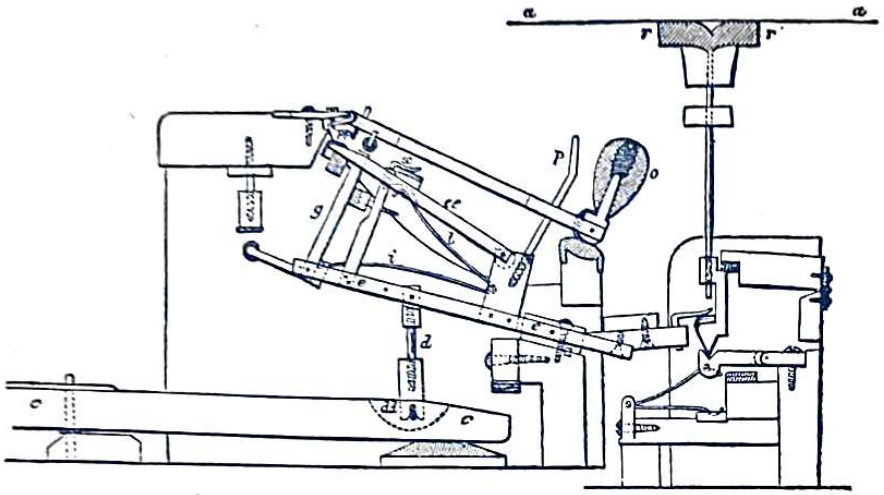
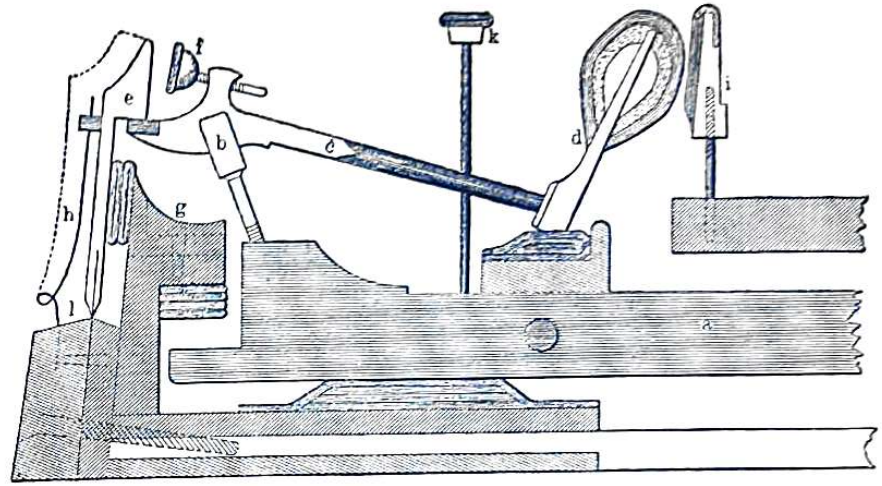


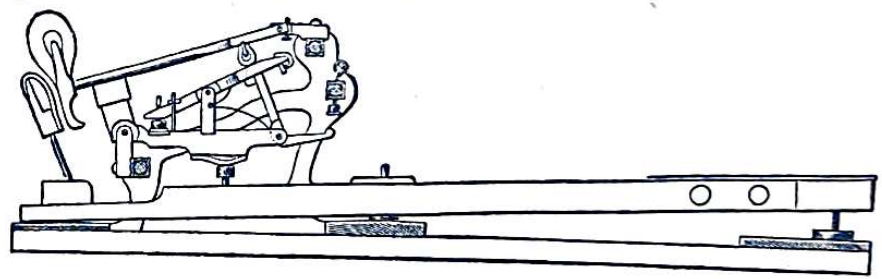
Diagramma della meccanica di Erard.

c è il tasto; *d* è una leva trasmittente, centrata a *dd* per dare il colpo con un trasmettitore, *e*, che regge la linguetta, *g*, e ripercuote il colpo del martelletto, *o*, spinto dalla linguetta che sfugge con un movimento in avanti dopo aver toccato il martelletto coperto di cuoio, in corrispondenza dell'intaccatura della meccanica inglese. Questo scappamento è controllato a *x*; una doppia molla, *i l*, spinge in alto una leva imperniata, *ee*, la cui alzata è frenata a *pp e* provoca il secondo o doppio scappamento. Una piccola staffa sul dorso del martelletto, chiamata «ripetizione», abbassa *ee* a metà della sua fase di ritorno e con questo abbassamento permette a *g* di tornare a posto e di essere pronto per un secondo colpo di prima che il tasto sia materialmente tornato in su. In questa meccanica il freno *p* non è dietro al martelletto ma davanti, fissato nel supporto, *e*, che anche, quando il tasto è abbassato, tira giù lo smorzatore inferiore.



Meccanica Viennese di Streicher.

a, tasto, porta il martelletto, *c*, nel cavalletto *b*; *e*, il birillo di scappamento, controllato dalla molla *h* e imperniato allo strato *l*; *f*, bottone regolatore del martelletto; *k*, smorzatore inferiore; *d*, capo del martelletto; *i*, freno posteriore.



Meccanica di uno Steinway da concerto.

Il tasto, separato dal telaio della meccanica, porta un pirolo, detto leva trasmittente. Questo pernio spinge in alto la leva inferiore della meccanica che è imperniata a sinistra. Giunta a un certo punto questa leva viene in contatto con un bottone a destra. Continuando la pressione del tasto, il grilletto, che è sotto il piccolo feltro sopra l'asta del martelletto, comincia a muoversi sotto questo pirolo; la pressione del grilletto ha già provocato il colpo del martelletto sulla corda, quando la leva che è in cima alla meccanica, contenente un anello pel grilletto, e nota come «leva della bilancia», viene a essere in contatto con un bottoncino dietro l'asta del martelletto. Indi si rizza, riceve il pirolo sul pernio del martelletto (chiamato il *walze*), sul suo margine e permette al grilletto di schivare il martelletto. Alzandosi il tasto, anche di una frazione di centimetro, il *walze* si rimette sulla testa del grilletto ed è pronto per un nuovo colpo.

CAPITOLO III

STORIA DELLA LETTERATURA PIANISTICA

Non è facile definire con precisione il trapasso dall'arte clavicembalistica a quella pianistica, trapasso prodottosi durante il Settecento con un'evoluzione abbastanza lenta. Perché non bisogna credere anzitutto che il pianoforte si sia imposto senza lotte né incomprensioni (abbiamo già veduto nel nostro primo capitolo che l'inventore Cristofori morì amareggiato da un totale abbandono e certamente coll'impressione d'un grande insuccesso). D'altra parte, occorre anche ammettere che l'immensa superiorità del pianoforte sui vecchi strumenti non poteva palesarsi sùbito, attraverso le prime fabbricazioni necessariamente imperfette e che dovevano competere con l'arte allora diventata consumatissima dei molti e famosi cembalari i quali realizzavano costruzioni senza difetti e di piena soddisfazione dei musicisti e del pubblico di quei tempi. Dimodoché si può agevolmente supporre che la principale superiorità presentata dal primo pianoforte sul clavicembalo, quella di poter suonare a piacimento forte e piano, fosse anche in sostanza l'unico vantaggio del nuovo strumento sull'antico, e che quindi il clavicembalo dovesse ancora godere per un pezzo del favore universale. Ed infatti vediamo che il clavicembalo fu assai « duro a morire », e rimase in uso più o meno corrente sino alla fine del '700.

D'altra parte, una ragione assai plausibile di questa vittoria relativamente lenta del pianoforte sul clavicembalo si trova nel fatto che, considerando la più importante produzione musicale della seconda metà del Seicento e quella della prima metà del seguente secolo, se ne avverte sùbito il carattere prevalentemente polifonico. Quel quotidiano normale dialogo di voci, per le orecchie di quei tempi che vi erano più allenate di quelle dell'odierno pubblico sul quale sono passati centocinquant'anni di musica monodica ed *espressiva* (non fu certo il Romanticismo un grande educatore delle folle nel senso polifonico), traeva vantaggio anziché inconveniente da questa uguaglianza dei piani sonori e si sentiva, quindi, la necessità di voci con timbri differenti. Sono tipiche a questo riguardo le *fughe*

di Bach le quali, sieno esse scritte per l'organo o per il cembalo, sono musica « assoluta » che siamo oggi avvezzi a sentire con una grande varietà di colori nell'intreccio delle voci, ma che sono evidentemente state pensate da Bach come un giuoco sonoro astratto e totalmente indipendente da qualsiasi legame timbrico (questo carattere di musica è reso ancora più evidente dal fatto, unico probabilmente in tutta la letteratura musicale, che quella musica si può eseguire con vari tempi e con opposti coloriti dinamici, senza che la sua bellezza abbia a soffrirne).

Verso la metà del Settecento comincia a spirare un'aria nuova nel maestoso, barocco edificio musicale lasciato in eredità dal Rinascimento e dal Seicento. La musica comincia ad allontanarsi a poco a poco dall'antico originario dialogare polivocale « a cappella » e punta decisamente verso il monodismo. Alla base di questa radicale evoluzione stavano evidentemente, da una parte, l'invadenza sempre crescente del *bel canto*, attraverso il successo dilagante del melodramma, e, dall'altra, l'influenza sempre maggiore dello stile violinistico il quale, per opera della mirabile scuola nazionale nostra, era, durante il '600, assurto a splendore dando nascita alla insigne forma del *Concerto grosso*, padre della moderna *Sinfonia*. Si comprende allora facilmente come assumendo il monodismo tale forza di predominio, divenissero in pari tempo urgenti i problemi posti dalle esigenze dell'espressione, vale a dire quelli dei coloriti e di tutto il dinamismo in generale. Cantanti e violinisti erano già molto avanti su questa grande strada, ed ecco allora i ritardatari clavicembalisti sforzarsi di seguire il movimento, aspirando con tutti i mezzi di realizzare loro pure un *cantabile*, il quale si cercò dapprima con vari espedienti: ornamentazioni (*agréments*), accelerazione generale dei tempi, nervosità della frase, ecc. Questi espedienti però non erano in realtà che palliativi i quali dovevano per forza di cose giungere un giorno al riconoscimento della insufficenza del clavicembalo (e naturalmente in assai maggior misura, del clavicordo) di fronte alle necessità espressive dell'epoca nuova, e all'adozione definitiva del pianoforte di Cristofori come solo strumento capace di fronteggiare tutte le nuove esigenze espressive e sonore.

Abbiamo, come rappresentanti della fase intermedia tra clavicembalo e pianoforte, oltre a molti altri minori, i due grandi nomi di Franz Joseph

Haydn (1732-1809) e di Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Haydn era un grande genio in materia orchestrale, ma non altrettanto dominava la tastiera, ed infatti sono rari, in tutta la sua folta produzione pianistica, gli atteggiamenti di vera virtuosità (uno dei pochi sarebbe quello del bellissimo *Tema variato in fa minore*). Non di rado Haydn si contenta di accompagnare una ispirata, nobile melodia con un « basso di Alberti » che sarebbe stato assai meno sorprendente presso un qualsiasi dilettante. E non è infrequente in Haydn il vedere già far capolino, sia pure ancora limitata alle apparenze di schizzo quartettistico, quella influenza dell'orchestra sulla tastiera che doveva assumere così vaste proporzioni con Beethoven.

Mozart invece era un celebre concertista, e le sue *Sonate* sono strumentalmente infinitamente superiori a quelle di Haydn. In questa parte della produzione mozartiana come in tutte le altre, si incontra quel miracoloso equilibrio tra sentimento e mezzi tecnici che nessun compositore ha più di quello posseduto. Anche se la mentalità di Mozart rimase sino alla fine più clavicembalistica che pianistica, non sono rari però nelle ultime *Sonate* (specialmente nella sublime in *do minore*) disposizioni già puramente pianistiche e che lasciano già intravedere imminente Beethoven. Dei meravigliosi *Concerti* con orchestra parleremo in apposito capitolo.

Col romano Muzio Clementi (1752-1832) entriamo di colpo nel regno del vero pianoforte, del quale strumento egli venne giustamente chiamato « padre ». Nella sua scrittura pianistica avvertiamo sùbito e con singolare evidenza i caratteri del nuovo regime. Senza perdere nulla delle antiche virtù brillanti, luminose, metalliche del tramontato cembalo, il nuovo stile inaugura una sonorità piena e rotonda, un costante contrasto tra *legato* e *staccato*, una minore frequenza di ornamentazione, una grande ricchezza di coloriti dinamici, un complesso di caratteristiche insomma che sin dall'opera clementina disegnano chiaramente e in modo inconfondibile la personalità del nuovo strumento, la quale per la prima volta trova la sua piena definizione nella scrittura del Romano.

Il nome di Friedrich Wilhelm Rust (1739-1796) ricorda una accesa polemica che si svolse nel 1912 attorno alle *Sonate* per pianoforte di quel

musicista, dodici delle quali furono pubblicate verso quella medesima epoca a Parigi da Vincent d'Indy, con commenti di altissima ammirazione pel contenuto di quelle musiche, pel loro spirito audace, per la loro scrittura pianistica già ottocentesca ecc., qualità tutte che parevano fare di Rust non solo un precursore diretto di Beethoven, ma anche un musicista straordinariamente importante per la storia della musica. Ma un articolo, pubblicato nel 1912 dal dott. Neufeld in *Die Musik,* rivelava che, stando ai manoscritti autografi del vecchio Rust, la realtà di quelle composizioni era infinitamente più modesta, e che vanamente vi si sarebbero cercate tutte quelle impressionanti innovazioni musicali e strumentali che avecano suscitato l'entusiasmo di d'Indy, e che infine le *Sonate* originali erano state pubblicate anni prima da un nipote di Rust (quello stesso che collaborò come revisore a molti volumi della « opera omnia » di Bach edita dalla *Bach Gesellschaft*), il quale nipote aveva « arricchito » la semplicità di quelle musiche settecentesche con armonie cromatico-romantiche e con una scrittura pianistica talvolta quasi brahmsiana (!): alterazioni perpetrate dall'ottimo discendente allo scopo evidente (e momentaneamente raggiunto) di far apparire il bisnonno come un precursore di Beethoven. Questa rivelazione ebbe per immediato risultato di distogliere l'attenzione del mondo studioso dal Rust, cosa ingiusta, perchè le *Sonate* di questo maestro di cappella di Dessau, restituite alla loro versione originale, valgono per una reale freschezza ed anche non di rado per un'intensità d'espressione che dovrebbe salvare, per un certo tempo ancora, quelle musiche dall'oblìo.

Con Ludwig van Beethoven (1770-1827) la scrittura pianistica sviluppa al massimo grado le sue nuove possibilità. Con lui il pianoforte diviene di colpo « orchestrale » e subisce fortemente l'influsso del sinfonismo del medesimo Maestro. Le allusioni a contrasti ed impasti di varie famiglie strumentali sono evidenti e costanti: passi violinistici, bassi *pizzicati*, *tremoli* di timpani, accordi di legni, squilli eroici di trombe, ecc., sonorità tutte che sarebbero state irrealizzabili sull'antico clavicembalo, e mediante le quali il genio beethoveniano seppe di colpo giustificare e porre in sfolgorante luce l'invenzione di Cristofori. Lo strumento è dunque immediatamente sfruttato nella pienezza delle sue più tipiche risorse, e la forza affermativa, impetuosa, « imperiale » del nuovo sinfonismo trova

in quel pianismo il suo intero sviluppo. Mirabile esempio di collaborazione tra un'arte che aveva urgenza di trovare il mezzo fonico atto ad esprimere la propria eloquenza, il proprio impulso storico, ed uno strumento che attendeva l'avvento di quest'arte per poter mostrare al mondo la totalità delle proprie infinite possibilità.

Non è il caso di analizzare più minutamente la scrittura pianistica di Beethoven, del resto a tutti ben nota. Noterò solamente come il profondo senso orchestrale di Beethoven abbia sempre difeso il suo pianismo dal cadere in formule dilettantesche (come il « basso di Alberti » oppure come certi sbrigativi accompagnamenti a batteria di accordi, che dovevano poi abbondare nei primi romantici) e come, malgrado le immense ulteriori conquiste tecniche del Romanticismo, quel sinfonismo pianistico rimanga oggi ancora un modello insuperato di scrittura strumentale determinata da uno slancio creatore di epica potenza storica.

È stato non di rado rilevato che non sempre vi fosse, tra i mezzi tecnici-pianistici di Beethoven, la immensità del suo pensiero, quel meraviglioso e perfetto equilibrio che si trova ad esempio in Mozart. Ed infatti vi sono, nelle grandi *Sonate* e nei due ultimi *Concerti*, alcune zone ove un Liszt avrebbe probabilmente ottenuto maggiori effetti con mezzi più « redditizi » ed in ogni caso obbedito ad una maggiore logica della tastiera. Ma la musica di Beethoven appartiene a quel tipo eccezionale di arte ove, in un certo qual modo, la sonorità necessaria all'espressione viene nondimeno raggiunta lo stesso, anche se i mezzi potevano parere dapprima insufficienti, e questo in virtù di quella legge secondo la quale ogni musica ha la sua sonorità particolare e finalmente realizzabile anche attraverso deficenze di scrittura strumentale, deficenze che spetta all'esecutore di correggere o di attenuare. Possiamo quindi affermare che, quando, il pianismo di Beethoven non *suona* bene, questo significa che il pianista non è all'altezza della situazione. Aggiungerò poi che Beethoven trovò nel pianoforte del suo tempo uno strumento certo assai più docile e prossimo al suo pensiero che non l'orchestra del medesimo tempo (che offriva ancora tante enormi lacune tra le quali quella della mancanza dei pistoni ai corni e alle trombe, lacuna che è dolorosa causa di difettosità sonora nelle sinfonie dall'*Eroica* in poi), e che quel grave conflitto che si nota nella *Nona Sinfonia* tra pensiero e mezzi sonori è assente dalla *Sonata* op. 106.

[Per quanto lo studioso volesse ancora conoscere sull'opera pianistica di

Beethoven, lo rimando alla mia edizione critica delle *Sonate* (Ricordi, Milano), alla quale, dopo altri lunghi anni di esperienza, avrei oggi ben poco da aggiungere.]

Karl Maria von Weber (1786-1826) per quanto contemporaneo di Beethoven, appartiene ad un altro mondo, quel mondo romantico fantastico che si schiude per la prima volta in musica colle tre note fatate di corno che iniziano l'ouverture dell'*Oberon*. Come Mozart, egli era essenzialmente compositore di teatro, ma non realizza, come il Salisburghese, il miracolo di uno *stile unico* che oltre il teatro abbracci anche il sinfonismo, la musica da camera e la musica religiosa, rimanendo lo stile sempre lo stesso. In Weber abbiamo già il vero compositore di melodramma ottocentesco, e invano si cercherebbe in lui quel meraviglioso senso di musica pura, assoluta che anima tutto Mozart. Ed infatti anche la sua musica pianistica è visibilmente musica teatrale e non sempre nel significato migliore della parola. La sua scrittura pianistica è brillante, ma certo non è nemmeno lontanamente paragonabile come interesse a quella di Beethoven, e non si eleva mai al disopra di quella di Hummel o di altri contemporanei del genere. Come Haydn, Weber era uno straordinario genio orchestrale, ma un mediocre inventore pianistico. Infatti il suo stile, in questo analogo a quello beethoveniano, è spesso orchestrale e frequenti vi sono le allusioni a sonorità di altri strumenti o gruppi medesimi. Curiosa tra queste è la costante, visibile presenza del clarinetto nella ideazione della sua melodia (Weber aveva una speciale predilezione per quello strumento), la quale offre sempre i caratteri espressivi, plastici e, diciamo così, « liquidi » della perfetta melodia pensata per il clarinetto.

Le quattro *Sonate* contengono non poche cose mirabili (in special modo la seconda in *la bemolle* op. 39) e anche altre pagine trivialuccie ed invecchiate. Weber non vi dimostra nessuna invenzione di forma, e segue fedelmente le orme della *Sonata* beethoveniana (i pezzi intermedi di tempo rapido, che egli chiama *minuetti*, non sono altro che veri e propri *scherzi*). Nel *Konzertstück* op. 71 vi è un primo *allegro* veramente bello, al quale fa séguito una marcietta eroicamente ingenua. Un pezzo suo che gode tuttora di meritata fama, è *L'invitation à la valse* (che fu poi orchestrato

da Berlioz e da Weingartner), prezioso documento della vita sociale di quei tempi, ricco di slancio e di carattere umoristico-sentimentale.

Nell'insieme, la musica pianistica di Weber non ha grande valore dal lato strumentale ma va nondimeno conosciuta e studiata, troppa essendo l'importanza di Weber nel quadro generale della nostra storia, per trascurare quei lavori, se anche non offrono che un'idea incompleta delle mirabili sue facoltà drammatiche ed orchestrali.

Franz Schubert (1797-1828) era un autentico prodotto del popolo viennese, e si può anzi dire che ebbe quello ad unico e vero maestro. Non visse che per la sua arte e non pensò che in musica. Condusse vita modesta ed ignorata dal grosso pubblico, frequentando solamente un ristretto cerchio di amici affezionati ed intellettuali, fra i quali però nessun mecenate aristocratico o per lo meno facoltoso. Quando scrisse a Goethe per fargli sapere, con somma umiltà, che aveva musicato *Erlkönig* (e tutti sappiamo come!) il Poeta non si degnò di rispondere. Conobbe Beethoven pochi mesi prima che questi morisse. E quando egli morì a sua volta (alcuni mesi dopo), lasciò quasi tutta la sua produzione inedita (aggiungerò anche che dovette attendere l'avvento del cinematografo per divenire popolare, alcuni anni fa, in Italia).

Schubert fu senza dubbio uno dei maggiori « inventori » di musica che sieno esistiti. Sia per la vena melodica inesauribile, sempre piena di ispirazione e non di rado celestiale, sia per l'enorme immaginazione armonica che supera tanto Beethoven e lo stesso Weber, sia infine per la vita ritmica nervosa e popolaresca che anima tutta quella musica, Schubert non è secondo a nessun altro grande musicista. Se egli non fosse morto a trentun anni, e la sorte gli avesse concesso di raggiungere, attraverso l'esperienza degli anni, una maggior facoltà di riflessione e di ponderazione nell'architettura musicale, egli sarebbe stato senza dubbio il maggior musicista del secolo dopo la scomparsa di Beethoven.

La musica pianistica di Schubert ha infinitamente più valore di quella weberiana. Le dieci *Sonate* offrono pagine di alta, rara bellezza, specialmente quella in *la minore* op. 143 e le postume in *la maggiore* e *si bemolle maggiore*. Ma l'opera sua pianistica che domina tutte le altre è senza dubbio la meravigliosa *Wandererfantasie* op. 15 (scritta quando l'autore aveva diciotto anni!), prima composizione *ciclica* per pianoforte,

con un sublime *adagio* che conta fra le più commoventi pagine di tutta la musica. In tutti questi lavori (ed in ispecial modo nella *Wandererfantasie*), la scrittura pianistica è molto superiore a quella di Weber, e, diversamente da quella, e anche da quella di Beethoven, è immune da ogni influenza orchestrale e rimane sempre pura musica di pianoforte. Ma dove Schubert, sotto modeste apparenze, crea senz'altro un nuovo stile pianistico-romantico, è negli *Impromptus* (op. 90 e 142), nei *Momenti musicali* (op. 94) e infine negli innumerevoli « ballabili » che egli scrisse per le serate degli amici: *Valzer, Ländler, Ecossaises* ecc. In queste composizioni « di occasione », che racchiudono innumerevoli tesori musicali, egli inaugura quello stile di musica da camera pianistica che doveva poi avere così larga fortuna per tutto l'Ottocento. Fra quelle composizioni sono sopra tutto ammirabili l'*Impromptu in fa minore* op. 142 ed il famoso *Moment Musical* nel medesimo tono. Si può senza esitazione affermare che, volendo scrivere musica da salotto, Schubert realizzò capolavori, contrariamente a tanti altri compositori che, persuasi invece di produrre capolavori, non confezionarono che « pezzi da salotto ».

Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) appare nella letteratura pianistica come il primo grande « elegante da salotto » romantico. Maestro di grande, olimpica serenità, egli mostra, anche nella sua musica per pianoforte, le sue ben note enormi doti di fattura e di miracolosa facilità musicale. Vivono di lui le magistrali *17 Variations sérieuses* op. 54, il nobilissimo *Preludio e fuga* op. 35 in *mi minore* (la *fuga* tuttavia è sempre, paragonata a una di Bach, una *fuga* salottistica), e infine il delizioso *Rondò capriccioso* in *mi minore*, nel quale rivive non poco della fantastica atmosfera shakespeariana del *Sogno d'una notte d'estate*. Ma dove il Maestro ha lasciato opera di creatore maggiormente tipica e duratura, è senza dubbio nelle famose *Romanze senza parole* che dovettero certamente offrire al mondo musicale romantico un carattere di profonda novità e di grande freschezza inventiva, e che racchiudono, nei limiti ridotti della loro forma mondana, tutte le conquiste tecniche di media difficoltà del pianoforte a quei tempi.
Debussy definì Mendelssohn « un notaire de la musique ». Giudizio alquanto severo. Certo però rimane Mendelssohn, oggi più che mai, un enigma della storia musicale. Genio? Talento? Incertezza che è perpetuata ancora oggi da quella facilità derisoria che ebbe Mendelssohn di risolvere e perfezionare i più ardui problemi musicali, e che dà sempre un'aria di capolavoro anche a quelle sue composizioni che certamente tali non sono. Comunque, la musica pianistica di Mendelssohn, anche se ridotta oggi praticamente a quanto abbiamo citato e ad altre poche piccole cose, merita di venire studiata, anche perché è stata scritta da un grande pianista e che, come tale, appartiene a un tipo di pianismo utile e dilettevole.

Di assai maggior statura è Robert Schumann (1810-1856), figura così tipicamente tedesca, per quanto appartiene ad una Germania non imperiale ma tuttora mosaico di staterelli. Per la prima volta, si può applicare a questo creatore la parola « musicista-poeta », non solo per il carattere della sua musica, ma anche per le considerevoli influenze letterarie che stanno all'origine di quell'arte. Figura anche nuova nell'arte per il suo ardore avveniristico, nazionalistico ed organizzativo (fu egli infatti che fondò nel 1834 a Lipsia la rivista *Neue Zeitschrift für Musik* nella quale, firmando volta a volta con gli pseudonimi di *Eusebius, Florestan, Meister Raro* ed altri, conduceva una vivissima lotta per la musica nuova contro l'accademismo e contro lo spirito conservatore). Se l'interesse musicale della musica di Schumann supera di molto quello strumentale (non voglio con ciò dire che quella musica non sia pianisticamente pensata, ma è certo che la sua ricchezza musicale sta molto al disopra di quella della corrispondente scrittura pianistica), è nondimeno incontestabile che quella parte così cospicua della produzione schumanniana costituisce uno dei capitoli più interessanti, più vivi, più inconfondibili della intera letteratura nostra, nella quale sono insigni tanto i *Papillons* quanto i *Davidsbündler*, la *Toccata*, il *Carnaval*, gli *Studi Sinfonici*, le *Kinderszenen*, la *Kreisleriana*, la *Fantasia in do maggiore*, i *Nachtstücke*, le tre *Romanze*, il *Jugendsalbum*, le *Waldszenen* ecc. Arte ricca di ricordi contrappuntistici bachiani, e che intende interpretare Beethoven come il primo grande romantico, arte che, pur espressiva di un animo fondamentalmente intimo, si eleva sovente, in uno sforzo di generosa nobiltà e attraverso movimenti e fremiti di lotta, verso un mondo ideale guerriero ed epico, già prossimo al « titanismo » di un Liszt. Musica densa di grande ricchezza sonora e di infinite sfumature non sola-

mente musicali ma anche *psicologiche* (è probabilmente la prima volta che questa parola trova posto nella storia della musica). Musica però di difficile esecuzione e che richiede nell'esecutore, più di qualsiasi altra, una profonda preparazione spirituale, storica e sopra tutto letteraria (non si può suonare il *Carnaval* senza possedere la « chiave » delle varie figure-bozzetti, così come non è possibile eseguire *Kreisleriana* senza aver letto Hoffmann).

Con Frédéric François Chopin (1810-1849) la letteratura del pianoforte raggiunge un'altezza che non doveva mai più esser superata. In questa musica, il pianoforte viene per la prima volta adoperato senza nessun riferimento né allusione all'orchestra, e il musicista ne sfrutta quel ch'esso strumento ha di proprio e inconfondibile: timbri, esigenze della tastiera (che determinano anche la scrittura musicale), pedalizzazione infine totalmente nuova. La musica di Chopin è infatti, fra tutte quelle scritte pel nostro strumento, l'unica completamente impossibile a trascrivere per altri mezzi fonici. Mai forse si vide nella storia della musica una così perfetta aderenza fra pensiero e mezzi strumentali posti a sua disposizione (1). E tanto maggiormente è miracoloso questo risultato ottenuto dalla musica di Chopin, in quanto che, a considerarlo da vicino, i mezzi tecnici dei quali egli si servì non oltrepassano di molto quelli di Hummel e compagni. Ma ciò che vivifica quei mezzi sonori pre-lisztiani e ne fa cosa magica e totalmente nuova, è l'essenza stessa della musica di Chopin, nella quale il pianismo ha una funzione strettamente musicale (lirica, per meglio dire), e non è in realtà che una perfetta *materializzazione* pel tramite della quale si comunica agli uditori il sogno meraviglioso del poeta-musicista.

I capolavori maggiori di Chopin sono densi di un lirismo ardente e appassionato, di altissima poesia, di sentimenti maschi e vigorosi (Chopin non era « delicato » che in apparenza), di una nobilità e di un'elevatezza d'espressione che ben pochi altri maestri raggiunsero. Egli passò quasi tutta la vita nei salotti aristocratici, e quindi, a somiglianza con Schubert,

(1) Scrisse del resto E. Legouvé: « *Je ne puis mieux définir Chopin qu'en disant que c'était une trinité charmante. Il y avait entre sa personne, son jeu et ses ouvrages, un tel accord qu'on ne peut pas plus les séparer, ce semble, que les traits d'un même visage* ».

scrisse musica prevalentemente « da salotto ». Ma, come abbiamo già notato per quell'altro musicista, la parola « musica da salotto », che doveva prendere poco a poco durante l'Ottocento quel significato peggiorativo che siamo oggi ormai avvezzi a conferirle, voleva in realtà dire *musica da camera*. Era nei salotti dell'epoca che Chopin trovava il suo pubblico, sotto forma di una società ristretta ma entusiasta. In quel mondo egli respirava benessere, lusso, bellezza, fascino, distinzione, spirito, finezza: tutte cose che erano necessarie alla sua esistenza. Ed è in questo clima che egli, improvvisando forse, trovò alcune delle sue più ispirate melodie. Come disse recentemente L. Bronarski: « se le piccole composizioni del Maestro, *valzer, mazurche, rondò, variazioni* ecc., ricordano sino all'evidenza l'ambiente mondano nel quale esse nacquero, le grandi opere invece, *Sonate, Ballate, Scherzi,* ecc., si portano a ben altre altezze, verso regioni dove sola può accedere la fantasia di un poeta eccezionale. Ma, queste composizioni pure provengono dal « salotto », il quale, in certo qual modo, è l'« aerodromo » dal quale Chopin decolla per spiccare il volo nella stratosfera del sublime ».

La rivoluzione del pianoforte, iniziata da Chopin col conferire allo strumento la sua piena indipendenza dall'orchestra e la sua definitiva inconfondibile fisionomia, giunge a compimento colla comparsa del maggior pianista che abbia avuto sinora il pianoforte: Franz Liszt (1811-1886). Senza abbandonare nessuna delle conquiste che Chopin aveva realizzato così magistralmente nel campo della poesia e del *cantabile*, Liszt riesce decisamente a far uscire il pianoforte dalla sfera chiusa dei salotti e delle piccole sale da concerto, per avviarlo in breve tempo verso i vasti podii davanti ai quali siedono parecchie migliaia di ascoltatori. Ciò facendo, Liszt realizza compiutamente, in un'inaudita potenza fonica, quel sinfonismo che Beethoven aveva raggiunto a modo suo trasportando sul pianoforte gli effetti dell'orchestra, creando, invece, questa volta, mediante una formidabile intuizione di risorse tecniche che ancora non erano state valorizzate sullo strumento, un altro sinfonismo adesso puramente pianistico, nel quale lo strumento trova, in sé stesso e nelle sue infinite possibilità, la propria registrazione sonora senza aver bisogno di toglier nulla in prestito da altri mezzi fonici.

L'opera pianistica di Liszt è troppo nota perché sia qui il caso di parlarne

diffusamente. Accanto alle celebri diecinnove *Rapsodie ungheresi* (che meglio si dovrebbero chiamare *zingare*, tale essendo il loro materiale tematico che nulla ha d'ungherese) alle quali vanno aggiunte quella spagnola e l'altra romena recentemente scoperta, vi sono, fra le opere che ogni pianista degno di tal nome deve aver studiato a fondo, i dodici *Studi trascendentali* ed i sei « paganiniani ». I tre volumi delle *Années de pèlerinage* sono densi di bella musica. Importanti sono pure *Mephisto-valse*, le due *Leggende*, le due *Ballate* e le *Variazioni su un tema di Bach*. Ma le due opere che tutte le altre dominano sono senza dubbio la colossale *Sonata in si minore* ed il bellissimo (ma poco noto) *Scherzo e marcia*. Con Liszt si può dire che il pianoforte abbia raggiunto il suo più completo sviluppo. Ciò che gli altri hanno recato dopo di lui allo strumento, è poca cosa in paragone al gigantesco apporto suo. La sua musica non è certo scevra di difetti, e rimane ancora oggi oggetto di vive discussioni. È nondimeno certo che Liszt non fu solamente il maggior pianista di tutti i tempi, ma che egli va anche considerato come un grandissimo creatore non solo in fatto di scrittura pianistica, ma ancora e sopra tutto come compositore. L'influenza infatti che ebbe Liszt sulla musica si estende non solo su tutta la seconda metà dell'Ottocento, essendone evidenti le tracce su Wagner, Franck, Dvořak, Saint-Saëns, Sgambati, Musorgskij, Balakirev, Borodin, Rimskij-Korsakov, Čajkovskij, Strauss, Mahler, Scriabin, ecc. sino a Ravel e allo Stravinskij di *Pétrouchka*.

Giunti a questo punto della storia pianistica dello scorso secolo è interessante soffermarsi un momento onde vedere quali sieno le forme nuove che il movimento romantico ha recato alla letteratura pianistica.
Vediamo infatti che, mentre si nota nello scorso secolo una forte « rarefazione » di *Sonate* vere e proprie, ed una scomparsa quasi totale della *fuga*, fanno la loro apparizione, con quel medesimo secolo, molti nuovi nomi di forme, tra le quali vediamo in prima linea l'*Impromptu*, il *Momento Musicale*, il *Notturno*, la *Romanza senza parole*, la *Ballata*, lo *Studio* oltre ad un forte sviluppo dato alle nuove danze del secolo quali il *valzer*, la *mazurca* e persino la *polca*.
Oggi però, che più di un secolo ci separa dalla comparsa di quelle forme che furono credute totalmente nuove, scorgiamo che, a ben considerarle, quelle forme non sono tanto nuove architettonicamente parlando, ma che

nuove parvero sopra tutto pel loro contenuto musicale romantico. Infatti gli *Impromptus* e i *Momenti musicali* di Schubert, come pure i *Notturni* di Chopin non sono in realtà che trasformazioni dell'antica forma-lied « A-B-A ». Le *Romanze senza parole* di Mendelssohn appartengono viceversa all'antica forma, sia pure evoluta, della *suite*. Le *Ballate* di Chopin si riannodano alla forma bitematica. E persino la formidabile *Sonata in si minore* di Liszt, sotto la sua apparenza così rivoluzionaria, altro non è in realtà, essa pure, se non un enorme *primo tempo* di *Sonata* a forma bitematica (con un'« ipertrofia » dello sviluppo centrale). La sola forma che il Romanticismo pianistico abbia veramente creato di sana pianta è quella dello *Studio*, sviluppo musicale di una determinata difficoltà tecnica dalla quale nasce una costruzione sonora talvolta, come negli *Studi* di Chopin, completamente indipendente da ogni altra forma pre-esistente. Ad ogni modo, è assai interessante notare come, con tanto ardore rivoluzionario, con tanta volontà iconoclastica, i maggiori Romantici abbiano in realtà poco creato in fatto di forme così ardite, impensate e nuove unicamente pel sentimento romantico che le animava e in un certo modo le ricreava, ma non perché la loro architettura fosse sostanzialmente diversa da altre precedenti. E oggi, vedendo rinascere e rifiorire di gagliarda vita tutte quelle forme che il Romanticismo aveva decretate morte per sempre, *Sinfonia, Partita, Concerto grosso, Fuga, Ricercare, Passacaglia, Ciaccona*, ecc., vien fatto di pensare che le forme musicali sieno in realtà sempre quelle poche che durano attraverso i secoli e che anche quei così detti « ritorni » odierni a forme pre-ottocentesche sieno pienamente giustificabili qualora, oggi come ieri, quelle forme assumano nuova vita per il contenuto che i giovani maestri infondono loro.

Dopo Liszt, abbiamo una fase, diciamo così, di « assestamento » nella letteratura pianistica. Sotto l'influsso della sua personalità e delle sue conquiste, il secondo Ottocento svolge, accresciuto in ricchezza ed in profondità, il discorso già in atto delle varie scuole romantiche. Grandi personalità come Johannes Brahms (1833-1897) e César Auguste Franck (1822-1890) svolgono, la prima in senso piuttosto egocentrico, e alquanto « megalomane », la seconda in senso assai più intimista e meditativo, la corrente lisztiana che però aveva già toccato con Liszt stesso il suo periodo più trionfale. I procedimenti lisztiani assumono presso i due maestri

nuovi aspetti più analitici, raffinati e pensosi. Di Brahms è ricca la produzione pianistica e ne emergono le *Sonate* (specialmente quella n. 3 in *fa minore*), le due mirabili *Rapsodie* op. 79 ed i così espressivi *Intermezzi* op. 118 e finalmente i due fascicoli di *Variazioni su un tema di Paganini* e le bellissime monumentali *Variazioni su un tema di Händel*. Di Franck sono troppo popolari perché abbia qui a parlarne i due grandi trittici *Preludio, Corale e Fuga* e *Preludio, Aria e Finale*, nei quali sono racchiuse alcune delle pagine più elevate e commoventi del vecchio maestro belga.

All'insegnamento di Brahms si collegano numerosi musicisti di ogni paese, a dir vero però, se ne eccettuiamo il nostro Giuseppe Martucci (1856-1909), di ben scarso interesse. Di assai maggior importanza invece è stata l'eredità franckiana, alla quale appartengono i due nomi illustri di Vincent d'Indy (1851-1931) e Paul Dukas (1856-1936), del quale dobbiamo citare due imponenti lavori pianistici: la *Sonata in mi bemolle minore* e le *Variazioni, interludio e finale su un tema di Rameau*.

Il fascino virtuosistico e coloristico di Liszt dura lunghissimi anni e costituisce, attraverso l'intera Europa e anche l'America, una vasta base sulla quale poggiano, interpretando più o meno fedelmente quel pensiero strumentale, tutte le nuove scuole nazionali che sorgono poco a poco ovunque. Pionieri di quel movimento sono figure come Camille Saint-Saëns (1835-1921) e Giovanni Sgambati (1841-1914). Del primo, cosa singolare dato il caso di un grande compositore che fu un non meno valoroso esecutore, non vi è quasi nulla d'importante da citare per pianoforte (dei *Concerti* con orchestra si parlerà altrove). Di Sgambati, per quanto scomparso da soli ventidue anni, non rimangono in vita che il *Preludio e fuga in mi bemolle minore* ed alcuni pezzi da salotto quali la *Toccata*, la *Nenia*, il *Vecchio Minuetto* ecc. Dobbiamo tuttavia ricordare la decisiva importanza che ebbe Sgambati in Italia, se non come compositore, per lo meno come propagatore delle idee musicali di Liszt, idee che, pel tramite del giovane romano, recarono da noi un primo vigoroso fermento di rinascita e diedero origine a quel vasto movimento di trasformazione della coscienza musicale italiana che oggi è assurto a così viva, così operante realtà.

In altri paesi i musicisti *coloristi*, intenti alla fondazione di nuove scuole nazionali, guardano attenti al vecchio Ungherese onde imparare a definire ed a risolvere i maggiori problemi pianistici loro imposti dalla creazione del loro stile. Sono fra quelli Balakirev (1837-1910), Edvard Grieg (1843-1907) e a Isaac Albeniz (1860-1909), tutti derivati direttamente da Liszt.

Ma la relativa stasi che il pianoforte aveva incontrato dopo la sfolgorante apparizione di Liszt, doveva avere fine coll'avvento dell'*impressionismo* e della sorprendente personalità di Claude Achille Debussy (1862-1918). Assistiamo qui, nel campo del pianoforte, ad una reazione analoga a quella che lo stesso Debussy attuò verso il wagnerismo nel *Pelléas et Mélisande*, nel senso che il pianoforte tende nettamente a ridiventare strumento di intimità (Debussy aveva del resto studiato con un'allieva di Chopin e mi raccontava di aver da questa imparato moltissimo sull'arte e la vita del grande Polacco). Il pianoforte serve quindi meravigliosamente a Debussy per creare quel suo mondo di mistero, di indefinita vaghezza, di dissolvimento lineare e di costante imprecisione. In questo senso l'opera di Debussy è veramente grande e costituisce senza dubbio il maggior rinnovamento sonoro che ci offra la letteratura pianistica dopo Liszt. Abbiamo qui uno stile pianistico totalmente nuovo e singolare, che raggiunge una complessità e una raffinatezza di registrazione timbrica quale forse non si era più veduta, in questo genere almeno, dopo la *Berceuse* di Chopin.

Pari raffinatezza esige l'arte pianistica di Maurice Ravel (1875), la quale però esce presto dall'impressionismo dei primi lavori (quali *La vallée des cloches*) per raggiungere un mondo assai più concreto, più architettonico, più « scolastico » persino, per l'esecuzione del quale occorrono requisiti di chiarezza e di precisione che Debussy non esige. Ravel ha scritto relativamente poco per pianoforte, ma si può dire che quelle poche composizioni sono tutte di prim' ordine: *Jeux d' eau*, l'*Alborada del gracioso*, i tre meravigliosi *Gaspard de la nuit*, la deliziosa suite *Le tombeau de Couperin:* creazioni tutte d' un maestro (nel senso più solenne della parola), non meno grande nel trattamento del pianoforte che in quello dell'orchestra; maestro che, ad una portentosa

abilità tecnica, unisce un sentimento di estrema pudicizia ma non per questo meno umano né meno profondo e toccante.

La musica francese pianistica conta ancora un nome di alta importanza: quello di Gabriel Fauré (1845-1924). Per quanto Fauré abbia molto scritto per pianoforte, non è certo in questa parte della sua vasta opera che si cercherebbero pagine paragonabili alle sue meravigliose *liriche* oppure ai due magistrali *Quartetti* per pianoforte ed archi, pagine di musica poco note fuori di Francia, ma che possono stare accanto alle più belle creazioni di Brahms. Tuttavia vi sono alcuni pezzi, quali il nobilissimo *Notturno* n. 7 in *do diesis minore*, ed il *Tema variato* op. 73, che assieme a varie altre sue pagine, si elevano molto al disopra dell'ambiente salottistico (egli pure sacrificò molto alla vita mondana e scrisse musica per la casa degli amici) e sono da annoverarsi fra le più belle creazioni pianistiche della scuola francese moderna.

Di Arnold Schönberg (1874) la letteratura pianistica possiede molto poco, e quel poco vale molto più per le sue alte qualità musicali che per reale interesse strumentale. Tanto i *Tre pezzi* op. 11, quanto i *Sei* piccoli op. 19 oppure i *Cinque* op. 23, sono musica astratta ed assoluta (come, in un genere alquanto diverso, le *Fughe* clavicembalistiche di Bach), e la loro scrittura pianistica è una derivazione del romanticismo schumanniano tedesco portato, attraverso Wagner, Brahms e Reger, alle estreme conseguenze. Arte che in realtà altro non è se non un pensiero intimista ed analitico il quale, per l'evoluzione sopracitata, ha raggiunto una scrittura infinitamente tormentata e sezionata, dove ogni nota tende ad avere un proprio valore espressivo indipendente e che rappresenta in musica un « *espressionismo* » analogo a quello pittorico tedesco. Arte, comunque, che non si può assolutamente ignorare sia per la sua enorme forza di pensiero e di volontà, sia per il suo ormai acquisito ed indiscutibile valore storico.

Di Aleksandr Nicolajievitch Scriabin (1872-1915) dovrei accennare come ad un autore pianistico di indubbia importanza e di forte personalità. Confesso però che ho una viva antipatia per quell'arte, e che quindi non mi sento in grado di parlarne con quella serenità che sarebbe

necessaria in questo libro, e tanto meno con quell'ammirazione che merita indubbiamente una figura di musicista così notevole. Perciò mi astengo e passo oltre.

Il deciso movimento di ritorno verso una più decisa linearità ed il rinnovato odierno culto per il contrappunto hanno avuto, e sempre maggiormente hanno, profonda influenza sull'ultima evoluzione del pianoforte. Basti citare i nomi di Manuel de Falla (1876), di Igor Stravinskij (1882), di Béla Bartòk (1881), di Sergej Prokof'ev (1891) e di Paul Hindemith (1895), per definire i caratteri della vittoriosa lotta che stanno conducendo le correnti più diffuse dei « novatori » contro i residui dell'impressionismo e della decadenza ottocentesca. Talvolta, alcuno di questi scrittori ha forse sopravalutato il fattore *percussione* sopra gli altri elementi più specialmente espressivi del pianoforte. Ma, come giustamente disse G. Rossi-Doria: « a quelle scritture è data piena legittimità estetica dal fatto ch'esse altro non sono se non la determinazione strumentale dell'odierna supremazia dei valori lineari sopra quelli coloristici ». Aggiungerò poi che, nei recentissimi tempi, anche la scrittura pianistica sta ritrovando, come la musica in generale, fra le varie possibilità dello strumento, un equilibrio che pare preludere ad un'epoca di felici realizzazioni e di fecondi risultati.

Degli illustri maestri sopracitati abbiamo una produzione pianistica di varia importanza secondo l'attività di ogni personalità. Di De Falla, a parte i vecchi *Quattro pezzi spagnoli*, non vi è per pianoforte che la bellissima e poco eseguita *Fantasia Baetica*. Stravinskji, dopo i quattro *Studi* op. 6 (1908), ha scritto assai poco per pianoforte: la piccola suite facile *Les cinq doigts* e l'irresistibile *Piano-rag-music* (a questi pezzi va aggiunta la famosa trascrizione « *Trois mouvements de Pétrouchka* », sulla quale ritorneremo in altro capitolo). Hindemith ha pure scritto poco per il nostro strumento, ma abbiamo però in questa scarsa produzione un lavoro di alto interesse, la *Klaviermusik*, al quale il maestro ha aggiunto recentissimamente le tre *Sonate* (1936). Bartòk e Prokof'ev, invece, essendo ambedue concertisti di lunga carriera, hanno ognuno un copioso « bagaglio » pianistico, e si può anzi affermare che la loro produzione pianistica costituisce, nel quadro generale della loro attività

creatrice, uno degli aspetti più importanti di quelle fortissime e singolari personalità.

Queste varie correnti (salottistica, post-impressionistica, lineare- costruttiva ed anti-impressionistica ecc.) hanno avuto, e tuttora hanno, varia ma larga risonanza in Italia, dove oggi il movimento così malauguratamente detto *neo-classico*, che tanto pienamente aderisce allo spirito dell'epoca littoria, guadagna sempre più terreno nelle giovani generazioni. Alla tendenza salottistica appartengono quei musicisti come Riccardo Pick-Mangiagalli (1882), del quale sono giustamente celebri la *Danza di Olaf* e *Lunaires*. Alla tendenza impressionistica appartiene in principal luogo Mario Castelnuovo-Tedesco (1895), il quale però ha saputo fondere in una personalità tutta sua l'insegnamento degli impressionisti francesi e spagnoli (molta è la sua musica pianistica e citerò solamente, come da me particolarmente prediletti, *Il Raggio Verde*, *Cipressi* e le bellissime drammatiche *Danze del Re David*). La terza tendenza infine ha in Italia per precursore Ferruccio Benvenuto Busoni (1866-1924) il quale fu da noi il primo che, riprendendo il polifonismo di Bach, lo trasportò su quella tastiera che Liszt aveva tanto arricchita di possibilità, rimanendo a tutt'oggi, esso Busoni, il massimo artefice del nostro pianismo più evoluto. Altri maestri che hanno scritto per pianoforte sono Ottorino Respighi (1879-1936), del quale sono particolarmente degni di citazione i tre bellissimi *Preludi su melodie gregoriane;* Gian Francesco Malipiero (1882), del quale abbiamo una produzione pianistica abbastanza ricca, donde emergono i quattro *Preludi autunnali*, i *Barlumi* e *Maschere che passano*. Se anche queste musiche non sono paragonabili per importanza al suo teatro e al suo sinfonismo e se anche vi appare alquanto visibilmente (come in Schönberg) che l'autore non è un concertista, tutte le caratteristiche della sua fortissima personalità ed alcune di quelle pagine (come ad esempio il magnifico terzo preludio degli *Autunnali*) possono anche esser contate fra le migliori del maestro veneziano. Di Ildebrando Pizzetti (1880) ritroveremo il nome nel capitolo dei *Concerti con orchestra*. Dell'autore di questo libro è ovvio che non parli. Però, se qualcuno insiste per sapere quali sieno le mie preferenze nei meriti della mia produzione, dirò senz'altro che, a parte la già vecchia *Toccata* (1904), i lavori pianistici che considero come i miei più importanti sono la *Sonatina* (1906) gli *Undici*

Pezzi Infantili (1920), i due *Ricercari sul nome di B.A.C.H.* (1932) e sopra tutto *Sinfonia, Arioso* e *Toccata* (1936).

Fanno séguito in Italia, a questi nomi già anziani, una folta schiera di giovani, tutti praticamente appartenenti alla tendenza lineare-costruttiva-antiimpressionistica. Citerò rapidamente, come nomi di quelli che hanno consacrato almeno una parte della loro attività a scrivere per pianoforte, Mario Labroca (1896), Vittorio Rieti (1898), Dante Alderighi (1898), Antonio Veretti (1900), Virgilio Mortari (1902), Goffredo Petrassi (1904), Luigi Dallapiccola (1904) ed infine Riccardo Nielsen (1910). Sarebbe troppo lungo elencare la loro produzione che è, d'altronde, di vario interesse. Ma ciò che importa sopra tutto è il constatare l'esistenza nella Italia attuale di un simile importante blocco di fresche e nuove energie musicali e anche di notare che tutti questi compositori hanno fatto al pianoforte una parte più o meno importante nella loro produzione.

In America la tecnica pianistica del jazz ha avuto una forte influenza. E non è possibile parlare della letteratura pianistica recentissima senza nominare almeno George Gershwin (1898-1937), del quale tutti i pianisti conoscono la divertentissima *Rhapsody in blue,* Aaron Copland (1900), Roy Harris (1898) e Roger Sessions (1896) i quali rappresentano le migliori forze della nuova scuola americana ed hanno anche recato un nuovo contributo all'ultima fase della storia pianistica mondiale.

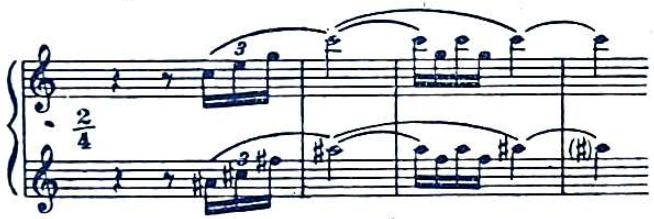
Riassumendo in poche righe questo capitolo possiamo dunque dire di aver constatato dapprima con Beethoven (immediatamente dopo Clementi) invece di una forte influenza dell'orchestra sul nostro strumento, la quale si rivede ancora in Weber ed in altri maestri minori. Con Schumann e sopra tutto con Chopin, il pianoforte trova la sua completa personalità e si emancipa definitivamente dall'orchestra (acquistando invece a sua volta, esso pianoforte, una profonda influenza sull'orchestra, influenza che è visibile in Liszt, in Wagner e ancora recentemente in Debussy, Ravel e Stravinskji). Con Liszt, il pianoforte esce dall'intimismo chopiniano e, senza perdere nessuna di quelle qualità cantabili e poetiche così genialmente valorizzate da Chopin, raggiunge, per l'arte sovrana dell'Ungherese, la sua piena totale potenza, realizzando un vero e proprio *sinfonismo pia-*

nistico totalmente autonomo e indipendente da quello orchestrale. A Liszt succede un lungo periodo di calma il quale cessa coll'avvento dell'impressionismo debussyano, che per qualche tempo riconduce il pianoforte nell'orbita chopiniana. Negli ultimi anni però le correnti antiimpressionistiche, costruttive e lineari delle più giovani e sane energie europee, hanno reagito sullo strumento nel senso di ridargli, sia pure con qualche momentanea esagerazione, più polemica che veramente necessaria, quelle qualità di potenza, di brillante, di espressività polifonica e di ritmica, che l'impressionismo francese aveva alquanto fatto passare in seconda linea.

Abbiamo accennato all'influenza che il pianoforte ha esercitato sino a poco tempo fa sull'orchestrazione. Vi sarebbe poi da scrivere un intero volume su un'altra influenza storica non meno profonda del medesimo strumento: quella che la disposizione dei tasti ha esercitato sull'evoluzione dell'armonia. Quanti accordi come il seguente:

Chopin, PRIMO SCHERZO

oppure passi come questo:



Stravinskij, PETROUCHKA (Russischer Musikverlag - Berlino)

debbono visibilmente la loro esistenza alla divisione della tastiera in cinque tasti neri e sette bianchi e non sarebbero mai venuti in mente ai loro autori se i tasti fossero stati distribuiti in altra maniera!

CAPITOLO IV

L'ESTETICA DEL PIANOFORTE

Senza voler qui stabilire una gerarchia tra i vari strumenti musicali, impresa che non avrebbe utilità né giustificazione alcuna, ciascuno di quelli essendo stato creato per un determinato scopo al quale non possono servire gli altri e non essendo allora paragonabile a nessuno di quegli altri (come del resto non sono tra loro paragonabili le opere d'arte qualora tali veramente; e gli strumenti musicali sono essi pure in maggior parte frutti dell'intuizione scientifico-estetica e quindi, in un certo senso, anche opere d'arte). Possiamo tuttavia affermare senza esitazione che il pianoforte è, da Liszt in poi, il mezzo fonico-espressivo che raduna in sé la maggior somma di risorse e di possibilità che mai abbia offerto uno strumento musicale. Tale superiorità sugli altri strumenti è d'altronde abbondantemente dimostrata dalla immensità della letteratura pianistica opposta alle altre, superiorità di quantità e di qualità che basta a provare di quanta « fiducia », di quanta predilezione abbia goduto, da Clementi sino ad oggi, il pianoforte nell'opinione dei compositori. Del resto, come la maggior o minore bellezza di una lingua viene provata dalla corrispondente ricchezza della poesia nazionale (le lingue brutte non danno poeti), così la magnificenza della letteratura pianistica è una prova luminosa della posizione privilegiata che ha ognora occupato il nostro strumento nelle preferenze dei compositori per la sua singolare e poliedrica « personalità » fonica.

È interessante riportare qui il seguente curiosissimo brano di un articolo che scrisse Liszt nel 1837 nella « *Gazette Musicale* »:
« Non sento personalmente la necessità dell'orchestra né dell'opera. Il pianoforte è per me ciò che la nave è pel marinaio e il cavallo per l'Arabo; più ancora: la mia lingua, la mia vita, il mio « io ». Le sue corde vibrano della mia passione e la sua tastiera partecipa intimamente ai miei vari stati d'animo. Per me, l'importanza del pianoforte è enorme, e sento che egli mi tiene avvinto con catene che non potrò mai spezzare.

A mio avviso, il pianoforte occupa il posto più alto nella vasta famiglia degli strumenti musicali. È fra quelli il più complesso ed anche il solo che progredisca continuamente e che si perfezioni ogni giorno. La sua estensione abbraccia oltre sette ottave, vale a dire supera quella della maggior orchestra, e nondimeno questo enorme materiale sonoro può essere manovrato dalle dieci dita di un uomo solo, mentre l'orchestra richiede il lavoro di cento esecutori. Noi possiamo suonare gli accordi come un'arpa, cantare come strumenti a fiato, staccare, legare, eseguire sullo stesso pianoforte migliaia e migliaia di passi diversissimi che prima non erano possibili che su molti differenti strumenti. Il pianoforte ha la possibilità, più di ogni altro strumento, di partecipare alla vita dell'uomo e nondimeno vive di una vita sua ed ha uno sviluppo personale e suo. Micro-cosmo, « microdeus ». La mia maggior ambizione è di lasciare ai pianisti che mi succederanno, una somma di esperienza vissuta, una opera pianistica degnamente approfondita attraverso la quale, quando l'abbiano studiata, possano superare i miei medesimi risultati. Mi ricordo la storia del cane di La Fontaine che abbandonava l'osso prelibato che stava rodendo per correre dietro ad un'ombra. E forse è prossima l'ora ove io dimenticherò me stesso per tener dietro a non so quale inafferrabile fantasma ».

La caratteristica principale del pianoforte, quella che lo stacca nettamente da qualsiasi altro strumento, è la sua indipendenza assoluta nei riguardi della « vocalità ». Voglio dire con questo che, mentre tutti gli altri strumenti esistenti, ad arco e a fiato, hanno per evidente modello la voce umana e da quella traggono costante insegnamento pel loro *cantabile*, il pianoforte ha saputo invece valersi della propria incapacità a sostenere il suono per crearsi un *cantabile* diverso da ogni altro e completamente fantastico, perché, ripeto, *indipendente dalla vocalità.* Nessuno può oggi dire in buona fede che non si possa « cantare » sopra uno Steinway o sopra un Bechstein. Ma ancora una volta, il *cantabile* che l'esecutore ottiene su questi strumenti è libero dall'imitazione della voce umana e quindi è essenzialmente *irreale.*

Come irreale è tutta l'atmosfera che crea il pedale quando sembra trasformare ogni nota nel fantasma di sé stessa e quando aggiunge al suono

semplice di questa tutte le idealità sonore che si raccolgono sotto la legge acustica di quel suono fondamentale, sfumando così ogni disegno troppo nitido, ogni linea troppo tagliente, in un ideale di evanescente vaporosità. Questa capacità del pianoforte ad evocare un'atmosfera totalmente irreale, talvolta addirittura *magica*, non è stata eguagliata da nessun orchestratore, nemmeno da Maurice Ravel o da Alban Berg, per quanto ambedue maestri che, mediante una favolosa tecnica, hanno spinto agli estremi limiti la « dissociazione atomica » dell'orchestra. Malgrado quei prodigiosi risultati, il pianoforte conserva intera la sua superiorità in fatto di mistero sonoro e di irrealità armonica.

È probabilmente per queste sue possibilità di indeterminatezza e di *Sehnsucht* che i romantici fecero del pianoforte il loro strumento prediletto, trovando in lui l'interprete più fedele delle loro passioni e del loro pessimismo.

Lo stesso strumento però che riesce a vincere l'« aritmetica » sonora circondando la nota di un alone che ne rende incerta la denominazione, può con egual fortuna, servire alla frenesia ritmica ed orgiastica del suonare negro nel *jazz hot.* Udendo quella durezza metallica, quella successione incessante e martellante di suoni aspri e secchi, chi potrebbe credere che sia lo stesso strumento che poteva trasportarci nel mondo fantastico della *Berceuse* di Chopin oppure de *La terrasse des audiences au clair de lune* di Debussy?

Sia nell'epoca classica come in quella romantica oppure in quella impressionistica o nella attuale « lineare », il pianoforte è sempre stato capace di tutto affrontare, di tutto dire, di tutto appagare, infine, in fatto di esigenze estetico-strumentali. Cosa che basta da sola a spiegare la immensa importanza del pianoforte nella vita musicale dell'Ottocento e del presente secolo, importanza che non è certo diminuita, come taluni vorrebbero far credere, dall'avvento del grammofono e della radio. Questi utilissimi mezzi di diffusione musicale hanno, è vero, determinato la rapida scomparsa di quella innumerevole categoria di ragazze borghesi in cerca di marito che suonavano *La prière d'une vierge* nelle serate famigliari (perdita che non saremo certo noi musicisti a deplorare), ma

non hanno tolto nulla alla enorme importanza del pianoforte nella vera vita artistica contemporanea (anzi, il pianoforte è uno degli strumenti più radiogenici che esistano).

Non bisogna nemmeno dimenticare che, mentre il violino o il violoncello sono rimasti fissi e stazionari nella loro costruzione da Stradivari a tutt'oggi, la fabbricazione del pianoforte ha fatto, da Cristofori ai giorni nostri, progressi giganteschi, i quali verosimilmente continueranno ancora per lungo tempo. Questi enormi progressi offrono però la caratteristica di non aver mai reso impossibile l'esecuzione di nessuna musica del passato, inquantoché il carattere fondamentale del pianoforte è rimasto inalterato attraverso quei perfezionamenti e l'immenso miglioramento recato nella qualità e nella durata del suono ha però sempre permesso di eseguire un pezzo di Chopin oppure una *Sonata* di Beethoven senza che i rapporti sonori pensati dal compositore per lo strumento di quell'epoca avessero menomamente a soffrirne.

Il pianoforte rappresenta, insieme col sinfonismo, la maggiore corrente musicale che sia indipendente dal teatro e che non abbia in sostanza nessun rapporto con quello. Moltissimi dei maggiori compositori-pianisti non scrissero (o quasi) per il teatro: Bach, Clementi, Schumann, Schubert, Mendelssohn, Chopin, Liszt, Brahms ecc., tutti creatori di indole « antioperistica », che adoravano notoriamente il melodramma ma che non vi si dedicarono mai.

Si raccontano cose prodigiose delle improvvisazioni di certi genii come Beethoven o Chopin, fatti artistici che hanno lasciato ricordi memorabili in tutti coloro che ebbero la fortuna di esservi presenti. Ed allora la nostra intuizione va oltre quelle cronache e tenta di immaginarsi che cosa abbiano potuto essere quelle meravigliose musiche, andate purtroppo perdute per sempre, musiche che solo conobbe, in qualche sera di sconforto e di solitudine, il migliore e più fedele e docile confidente di quei Grandi: il pianoforte del loro studio....

CAPITOLO V

I GRANDI PIANISTI DELLA STORIA

Una fra le principali ragioni dell'enorme importanza che il pianoforte occupa nella storia della musica risiede indubbiamente nel fatto che, da Clementi in poi, ad eccezione di Berlioz e di Wagner, tutti i grandi compositori furono anche insigni dominatori della tastiera. Cosa, del resto, non nuova perché, prima dell'avvento del pianoforte, i maggiori compositori di quei tempi erano stati a loro volta virtuosi sia dell'organo, sia del clavicembalo (oppure, ma in assai minor misura, del violino). Da questo fatto deriva evidentemente non solo l'immensa parte che il pianoforte ebbe come strumento ispiratore di capolavori, ma anche si spiega la considerevole influenza che il nostro strumento ebbe sull'evoluzione della musica in generale, e su quella armonica in particolare e persino sulla strumentazione. Si può, d'altra parte, osservare che non basta una buona conoscenza della tecnica pianistica per scrivere della musica che possa pretendere a valorizzare pienamente le infinite risorse dello strumento (come appunto può avvenire nel caso del violino oppure del violoncello, strumenti pei quali grandi maestri hanno scritto *Concerti* senza saper suonare né l'uno né l'altro), ma che è anche indispensabile che il compositore sia in pari tempo pianista virtuoso. Condizione essenziale, pienamente confermata, come si è detto poco prima, dalla storia.

Prima di iniziare la nostra rassegna storica di grandi nomi, dobbiamo ricordare quello di un musicista che, se non può ancora essere annoverato tra i pianisti propriamente detti, fu nodimeno colui che posò le prime basi della tecnica moderna del pianoforte: Carlo Filippo Emanuele Bach, figlio di Giovanni Sebastiano (1714-1788). Nel suo famoso *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* (Berlino, 1759 e 1762) egli, prendendo le mosse dall'insegnamento paterno, stabilisce per primo certi principi essenziali dell'esecuzione pianistica; mediante i quali la diteggiatura trova, per la prima volta, in questo libro un assetto razionale e definitivo, specialmente per quanto riguarda l'uso del pollice, del quale Bach *junior*

riconobbe finalmente la grande importanza, fissandone i punti di appoggio nelle varie scale. E percorrono anche quei tempi le molte osservazioni e raccomandazioni dell'autore per il conseguimento di uno stile *cantabile*, preoccupazione evidente in questo bellissimo libro che oggi ancora si può leggere con grande profitto.

Il primo nome di vero pianista che incontriamo nella storia è quello del romano Muzio Clementi (1752-1832), a buon diritto chiamato il « padre del pianoforte ». Della sua mirabile arte di esecutore fanno fede le cronache del tempo. E nella sua scrittura pianistica ci troviamo già in piena presenza del nuovo stile strumentale reso possibile dall'invenzione di Bartolomeo Cristofori; sonorità vigorosa e piena di ogni nota, contrasto costante tra *legato* e *staccato*, limitazione considerevole degli antichi ornamenti ed infine grandissima varietà di colori: sono questi gli elementi che costituiscono la nuova arte e che sono già interamente realizzati da Clementi, spirito fondamentalmente classico, educato alle più severe discipline della polifonia ed infine creatore geniale di magnifiche *Sonate* per pianoforte (ed anche di varie magistrali *Sinfonie* alcune delle quali recentemente ridate alla luce dall'autore di questo libro). Un altro titolo di gloria dell'autore del *Gradus* è quello della grande influenza che la sua arte pianistica ebbe su Beethoven, influenza da questo stesso confessata.

Della rivalità tra Mozart e Clementi ognuno ha sentito parlare. E infatti i due Maestri erano esponenti di due maniere assai differenti di suonare. Mozart, per quanto nato quattro anni dopo Clementi, rimase nondimeno, per tutta la sua breve vita, un clavicembalista che non ignorava il pianoforte e lo suonava anche correntemente in concerti, ma la cui mentalità era sempre quella di un musicista sul quale le nuove possibilità offerte dal pianoforte avevano avuto scarsa influenza. Clementi invece aveva sin da giovanissimo aderito al nuovo strumento divenendone difensore convinto e combattivo (Clementi pubblicava infatti già nel 1770 le tre prime *Sonate per pianoforte*, op. 2, e da molti anni si poteva dire « pianista »). È anche probabile che abbia influito sul diverso stile dei due maestri la natura dei pianoforti che essi adoperavano: Mozart usava pianoforti viennesi, molto facili e brillanti, mentre invece Clementi suonava su pianoforti inglesi, i quali avevano una sonorità molto più potente, più rotonda

e portavano in conseguenza verso un tipo di pianismo già molto più « sinfonico ». Per queste ragioni, si può oggi definire quella famosa rivalità tra Mozart e Clementi come il contrasto tra due opposte tendenze: una che trovava totale sufficienza fonica per il suo lirismo in un pianoforte che ancora poco si discostava dal clavicembalo, e quella invece di uno spirito irrequieto, avido di avvenire, il quale cercava febbrilmente (ma nondimeno con ferrea logica e metodicità) di sfruttare al maggior grado possibile le infinite possibilità del nuovo strumento.

Accanto a Muzio Clementi, un altro nome italiano, pressapoco contemporaneo, merita citazione: quello di Francesco Pollini (1763-1846), che fu insigne pianista e compositore di merito; fu anche il primo che introdusse la scrittura pianistica su tre righi, precedendo così Liszt e Thalberg, che furono (e sono tuttora) creduti gli autori di quell'importante innovazione.

[Il nome di Jan Ladislav Dussek (1760-1812), pianista compositore che godette ai suoi tempi di larghissima fama, non vive ormai più che pel suo *Metodo* (pubblicato nel 1796) il quale offre ancora oggi qualche utilità].

Contemporanei di Clementi, ma già sviluppatori delle sue conquiste, troviamo cinque nomi, formanti un gruppo che si potrebbe chiamare « tecnico » per l'azione da esso svolta nel senso di un rapido perfezionamento del meccanismo pianistico. Questi cinque nomi sono: Johann Baptist Cramer (1771-1858), Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), John Field (1782-1837), Friedrich Wilhelm Michael Kalkbrenner (1784-1849) e Ignaz Moscheles (1794-1870). Questi cinque Maestri, tutti pianisti compositori, hanno lasciato una traccia di indubbia importanza nella storia pianistica in quanto che essi costituiscono, per definire sinteticamente la loro azione, il « legame » tra il pianismo di Clementi e quello di Chopin. Se anche furono tutti mediocrissimi compositori, ciò che è rimasto della loro produzione basta ad illustrare esaurientemente quanto sia stata utile la loro attività pianistica. Hummel è senza dubbio quello dei cinque che maggiormente ha influenzato Chopin, come si può vedere nei due *Concerti* giovanili del grande Polacco. Cramer era invece rimasto più vicino a Clementi. Field, discepolo di Clementi, influenzò lui pure Chopin, non solamente inventando prima di quello la forma del *Notturno*, ma sopra tutto per lo stile pianistico fatto di suprema eleganza e di squisita grazia. Kalkbrenner, autore di innumerevoli pezzi pianistici che si intitolavano

La Mélancolie et la Gaîté, La Solitude, Le Brigantin ou le voyage sur mer ecc. ecc., era un forte tecnico e contribuì potentemente all'attività del gruppo. Moscheles si può ancora oggi studiare con giovamento, e il primo Chopin reca tracce evidenti della sua influenza, se anche non visibile quanto quella di Hummel.

Accanto a questo gruppo di cinque nomi ben noti a tutti gli studiosi dobbiamo ricordare quello insigne di Carl Czerny (1791-1857), il geniale didatta che, coordinando tutte queste attività, tutte queste conquiste, diede un definitivo orientamento alla virtuosità del pianoforte ed ebbe a discepolo Franz Liszt. Czerny, che era uomo di eccezionale cultura generale, fu senza dubbio il maggior insegnante che ricordi la storia del nostro strumento. La sua immaginazione didattica era infinita. Fu lui il primo a stabilire il principio che occorre non un metodo unico, ma altrettanti metodi quanti sono gli alunni. Fra le sue benemerenze maggiori, vanno ricordate la prima edizione del *Clavicembalo* di Bach (che ancora oggi è di uso corrente e non è stata facilmente superata per lunghissimi anni), la prima edizione (Vienna 1839) di un volume di *Sonate* di Scarlatti (a questa pubblicazione non fu estraneo l'entusiasmo che Liszt professava per il grande Domenico), ed infine quella stupenda sintesi generale costituente uno sforzo culturale veramente eccezionale che termina la sua grande *Scuola del Pianoforte* e che, sotto il titolo *Kunst des Vortrags* (arte dell'interpretazione), insegna come si deve suonare ogni compositore: Mozart, Haydn, Clementi, Cramer, Beethoven, Ries, Hummel, Moscheles, Meyerbeer, e giunge infine sino a Thalberg, Chopin e Liszt.

È alquanto difficile immaginarci oggi che cosa fosse la vita concertistica all'inizio dello scorso secolo. Il numero dei concerti era tale che gli artisti ne disimpegnavano non di rado due per sera. Le sale erano piene zeppe di un pubblico raggiante di felicità e sovraccarico di buon umore che applaudiva suppergiù nello stesso modo fragoroso qualunque numero gli si presentasse (1). I programmi erano inverosimili e vi regnava la più amabile confusione di tutti i generi musicali. Kalkbrenner eseguiva ad esempio pezzi intitolati *Le reveil du lion* oppure *Souvenir de mon premier voyage*

(1) Il pubblico che riempie ogni sera i teatri sovietici di Mosca e di Leningrado ricorda alquanto quei nostri « beati tempi », per la sua avidità a divertirsi in qualsiasi modo e la sua evidente mancanza di senso critico.

accanto ad una *Sinfonia* di Beethoven eseguita da un'orchestra. Un'altra sera la Malibran sedeva al pianoforte e si accompagnava da sé un « rataplan », dopo di che cantava canzoni andaluse colla chitarra, sempre da lei suonata. Alla Malibran succedeva una duchessa inglese che il manifesto presentava come la titolare della più « brutta e nasale voce del mondo », e questa cantava *Home, sweet home.* Thalberg suonava *valzer* viennesi con *obligaten Schnippchen* (che sarebbero colpettini dati sul coperchio dello strumento). Moschèles mandava il pubblico in visibilio suonando colla mano rovesciata e col pugno chiuso. Formavano poi parte basilare dei programmi le fantasie su motivi di opere e le variazioni su canti popolari italiani, russi, spagnoli, scozzesi, irlandesi, polacchi, ecc. In principio il pianoforte si suonava pochissimo solo, e veniva sempre accompagnato dall'orchestra. Ma l'uso solistico dello strumento si sviluppò rapidamente. I pianisti erano quasi tutti compositori e come tali suonavano pressoché esclusivamente la loro musica. Questa consisteva anzitutto in pezzi funebri di circostanza, che si intitolavano *Le tombeau de Beethoven* o *de Schubert.* Poi venivano i « ricordi di viaggi », nei quali si rivedevano tutte le città, tutti i fiumi, tutte le montagne di Europa e che avevano titoli di questo genere: *Les charmes de Paris,* oppure *Le retour à Londres.* Gli incendi erano pure una forte sorgente di ispirazione a quei tempi, stando alla quantità di titoli come *L'incendio di Mariazell* oppure *Le ruine dell'incendio di Vienna-Neustadt,* oppure ancora *L'incendio al villaggio vicino.* I medesimi compositori erano tutti egregi improvvisatori, e come tali dovevano confezionare seduta stante tutto ciò che il pubblico chiedeva loro. Poco a poco però subentrò nel teatro una maggior serietà: le Corti cessarono di cenare ostensibilmente e rumorosamente durante gli atti, le cantanti smisero di chiudere i loro ghirigori con una gran risata e non si fischiò più il tenore che, in un duetto, non avesse dato la mano alla donna. E così anche il concerto cessò progressivamente d'essere uno spasso mondano per elevarsi sempre più verso una maggiore compostezza ed una più intensa religiosità.

Beethoven occupa, nella storia del pianoforte, il medesimo altissimo posto che egli copre in quello del sinfonismo. Fu pianista di raro valore e ne fanno fede le numerose testimonianze dei suoi contemporanei: Beethoven suonava (disse Ries) « come una forza della natura ». « Non si

ammirava in lui nessun sfoggio di bravura tecnica, nessuna virtuosità vanitosa e fine a sé stessa, ma si era interamente « presi » da quel suonare così espressivo e grandioso. Stile tutto personale suo, nel quale « la musica pareva volta a volta incanalare, combattere, oppure ostacolare e mormorare » (Oscar Bie, *Das Klavier und seine Meister*). Il ritmo era anima della sua esecuzione, e sul ritmo egli basava ogni tecnicismo pianistico. Nella Biblioteca di Stato a Berlino si trova un esemplare degli *Studi* di Cramer sul quale Schindler annotò una quantità di osservazioni di Beethoven (che molto stimava quegli *Studi*). E sono commenti musicali e tecnici come solo poteva formulare un grande creatore che in quelle composizioni, laddove altri non vedevano che il lato didattico, scorgeva invece anzitutto il valore espressivo, e subordinava allora a questo ogni problema meccanico, considerando sempre la tecnica come semplice mezzo per realizzare l' espressione. Egli dette sùbito al pianoforte un nuovo possente impulso, e lo strumento conobbe, attraverso le sue creazioni, un'evoluzione tecnica della quale la storia del nostro strumento non offre altri esempi. Basti per questo paragonare le tre prime *Sonate* op. 2 (del 1794) colla ciclopica *Sonata* op. 106 (del 1818) per dover ammettere la immensità prodigiosa di questa evoluzione. Di quest'ultima abbiamo già avuto occasione di parlare più diffusamente nel terzo capitolo e quindi non ci rimane più che da inserire il nome di Beethoven nel numero dei grandi maestri che raggiunsero alta rinomanza anche come virtuosi del loro strumento.

Il primo dei romantici, Karl Maria von Weber (1786-1826), fondatore dell'opera nazionale tedesca, era anche un concertista di pianoforte di grande valore, il quale cessò presto la professione di virtuoso non perché non vi ottenesse grandi successi, ma perché la sua doppia carriera teatrale di compositore e di direttore non gli lasciava il tempo di continuare quell'altra attività. Ad ogni modo, le sue opere pianistiche possono dare una chiara idea del suo modo di suonare nervoso, brillante, capriccioso, ed in pari tempo di una sensibilità espressiva come pochi pianisti debbono aver goduto.
Accanto a Weber, troviamo i nomi di Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847) e di Robert Schumann (1810-1856). Nella carriera poliedrica e meteorica di Mendelssohn, l'attività del pianista occupa una larga

parte. E di Schumann sappiamo che egli aveva iniziato una brillante attività concertistica, troncata da uno stupido incidente occorsogli a un dito. Ma egli ebbe a fedele compagna d'arte e di vita la maggior pianista dello scorso secolo, Clara Wieck (1819-1896), che, dopo la morte del consorte, dedicò tutta la sua instancabile energía ed il suo mirabile talento di esecutrice alla diffusione di quell'opera.
Poco prima della Wieck, un'altra donna aveva ottenuto grandi successi e lasciato un nome di salda fama: fu quella la moglie di Camille Pleyel, il celebre costruttore francese di pianoforti: Marie-Félicité-Denise Mooke (1811-1875), discepola di Moschelès e di Kalkbrenner e per la quale Chopin aveva infinita ammirazione.

Heinrich Herz, viennese (1803-1888), come Clementi, fu al medesimo tempo celebre pianista e fortunato costruttore di pianoforti. Si può anche dire che nel decennio 1825-35 ebbe un successo che doveva essere superato soltanto da quello di Thalberg e di Liszt.

Parigi era in qual tempo (all'epoca aurea, cioè, del primo romanticismo) il ritrovo di tutti i maggiori pianisti dell'epoca: oltre ai nomi già citati della Pleyel e di Herz ve ne erano altri cospicui quali Rosenhain, Doelher, Dreyschock, Wolff, che facevano corona ai tre astri Thalberg, Chopin e Liszt.

Sigismund Thalberg (1812-1871), era figlio illegittimo di un principe viennese, ed era anche un bellissimo giovane, il quale teneva il suo posto molto brillantemente nella più alta aristocrazia. Egli venne a Parigi nel 1835 e vi conobbe un trionfo immenso, tanto da essere considerato l'unico rivale di Liszt. La caratteristica di Thalberg consisteva sopra tutto in una meravigliosa arte del tocco, che gli permetteva di raggiungere un *cantabile* di purezza veramente ideale e affascinante. Egli valorizzava poi maggiormente questa facoltà espressiva mediante le sue *fantasie* su motivi di opere, tutte di pessima qualità musicale, ma ricche di ingegnose disposizioni pianistiche, nuove per l'epoca, che consistevano principalmente nell'avvolgere una melodia centrale mediante ogni sorta di artifici virtuosistici ed ornamentali (arpeggi, scale ecc. ove Thalberg sfoggiava un meraviglioso *jeu perlé*). Intanto si formavano attorno a

Thalberg e a Liszt (il quale era giunto a Parigi sin dal 1823 e vi aveva già conquistato, come vedremo poi, una formidabile posizione artistica), due veri e propri partiti i quali difendevano ciascuno il proprio idolo con un fanatismo simile a quello che aveva animato, nel secolo precedente, i partigiani di Gluck e di Piccinni (bisogna però aggiungere che tanto Liszt quanto Thalberg, ambedue perfetti gentiluomini, erano amici e non condividevano affatto l'intransigenza dei loro seguaci). Il punto culminante di quella contesa prese la forma di un « torneo » che ebbe luogo il 31 marzo 1837, organizzato dalla Principessa di Belgioioso, a scopo di beneficenza, con biglietti a quaranta franchi (ciò che rappresentava pressapoco un foglio da mille di oggi), ed al quale vennero invitati a suonare Liszt e Thalberg. Thalberg suonò la sua *fantasia* sul *Mosè* e Liszt quella propria sulla *Niobe*. Il « torneo » ebbe esito incerto. Le cronache narrano che l'elegante pubblico diceva: « *Thalberg est le premier pianiste du monde!* ». Ed altri rispondevano: « *Mais Liszt est le seul!* ». Però la meravigliosa musicalità di Liszt aveva già preso irresistibilmente quel giorno il sopravvento sull'arte seducente ma vuota del rivale. Liszt scrisse poi un articolo nel quale poneva in ridicolo le composizioni di Thalberg. Il celebre critico-storico Fétis non mancò nemmeno quella volta l'occasione di dire qualche sciocchezza e difese a fondo Thalberg, sostenendo che non Liszt ma quello fosse l'uomo della nuova scuola e dell'avvenire. Dal giorno del « torneo » però la carriera di Thalberg entrò nella fase discendente mentre quella di Liszt s'innalzava sempre più verso altezze mai raggiunte sino allora da nessun pianista.
Thalberg si congedò dal pubblico nel 1864. Si ritirò allora nella meravigliosa villa che aveva acquistato a Posillipo nel 1858, dove visse come un facoltoso gentiluomo, occupandosi specialmente di produzione vinicola.

Un poeta francese scrisse in quegli anni sui grandi pianisti parigini: « *Thalberg est un roi, Liszt est un prophète, Chopin un poète, Herz un avocat, Kalkbrenner un trouvère, Madame Pleyel une sybille et Doehler un pianiste* ».

Frédéric François Chopin (1810-1849) era giunto a Parigi nel 1831 e la sua straordinaria personalità si era sùbito imposta all'ammirazione generale di quell'ambiente intellettuale che allora giustificava pienamente alla città il nome di *Ville-lumière*. Il genio essenzialmente intimo di Chopin trovò in quella raffinatissima aristocrazia, in quella colta ed intellettuale borghesia, in tutta quella schiera di grandi artisti da ogni parte del mondo convenuti a Parigi, un pubblico ideale per la sua arte di compositore e di pianista. Egli si faceva udire in *matinées* intime nei saloni di Pleyel, ed a queste assisteva l'aristocrazia polacca emigrata, esteti, scrittori, pittori, banchieri e sopra tutto belle dame. L'artista trovava in questo ristretto uditorio una perfetta comunione colla sua poesia. Chopin aborriva ciò che egli chiamava *fracas pianistique* e non concepiva la musica che sotto forma di arte essenzialmente da camera. Quando, nel 1834, egli dovette dare una grande concerto al « *Théâtre des Italiens* », fu sgomentato dall'acustica, che gli parve dovesse schiacciare la sua esecuzione. Egli diceva a Liszt: « Non sono nato come te per suonare in pubblico; la presenza di un grande uditorio mi atterra; mi sento paralizzato dalla sua curiosità, e non posso adattarmi a tutte quelle fisionomie a me sconosciute ed indifferenti ». Ed egli confessò un'altra volta di sentirsi tanto estraneo in questo mondo terrestre « quanto un cantino di violino applicato ad un contrabasso ». Egli suonava con uno stile ed una tecnica tutti suoi; le sue dita sorvolavano la tastiera come mosse da un incessante *glissando;* il *forte* era sempre relativo alla profonda dolcezza dell'insieme sonoro e non mai fragoroso; coll'inoltrarsi dell'età, quel *forte* divenne poi ancora più attenuato. La sensibilità del tocco era estrema ed il *cantabile* di una qualità che si potrebbe felicemente definire « belliniana ». Era un tecnico magnifico ed un inventore inesauribile di nuove diteggiature, alcune delle quali ebbero valore storico. Adoperava il pedale con una mirabile raffinatezza, della quale le poche indicazioni che egli lasciò sulla sua musica non danno nessuna idea. Egli diceva: « Quando non sono ben disposto, suono sopra un Erard, perché questo mi dà il suono già pronto. Ma quando mi sento bene e sono in grado di crearmi il *mio* suono, allora mi occorre un Pleyel ».
Chopin aveva un vero culto per Bach, e ne suonava a memoria tutte le *fughe*. E dicono che quando nel pomeriggio si esercitava al concerto che doveva dare la sera, non suonava le proprie musiche ma sempre quelle di Bach.
La figura di Liszt giganteggia su tutto l'Ottocento pianistico e certo, dopo

la sua morte, nessun'altra personalità tra le maggiori del nostro strumento ha potuto uguagliare quella dell'Ungherese, che riuniva in sé uno di quei complessi di doti e di qualità artistiche ed umane che si incontrano una sola volta nella storia. Liszt rimane ancora oggi un modello di interprete apostolo unico del suo genere. Anzitutto, a prescindere dai suoi mezzi tecnici che erano indubbiamente formidabili, egli, durante la sua lunga vita, ebbe la possibilità di raccogliere un'esperienza enorme, la quale si realizza facilmente riflettendo che, bambino, egli conobbe Beethoven e Schubert, che ebbe poi a fraterno amico e collega Chopin, che ebbe strette relazioni con tutti i maggiori artisti del grande romanticismo, che fu più tardi il profeta di Wagner e che infine ispirò, incoraggiò e protesse il gruppo dei « cinque » russi (i quali tutti recano evidente nella loro arte l'influsso di Liszt). Si può supporre che, se Liszt avesse vissuto cinque o sei anni di più, si sarebbe certamente entusiasmato per il *Prélude à l'Après-midi d'un faune* di Debussy. Accanto a questa eccezionale esperienza, Liszt aveva ancora la fortuna di una mentalità fondamentalmente generosa ed altruista e di una cultura non solamente musicale ma generale che ben pochi uomini hanno mai posseduto. Egli fu il primo pianista che orientò decisamente i programmi dei concerti pianistici verso una dignità ed un livello sino allora rimasti sconosciuti ai suoi predecessori. Egli tenne in vita l'opera di Clementi che tendeva già a calar in oblìo, fu il primo a imporre Beethoven (del quale rivelò al mondo la colossale op. 106, sino a quel giorno considerata ineseguibile), diffuse Weber e Schubert, resuscitò Bach, fece conoscere Scarlatti, ed infine lottò per Berlioz e Wagner anche nei programmi pianistici mediante le sue geniali «trascrizioni». Questo carattere più unico che raro di apostolo che amava la lotta ed il rischio nell'interesse superiore dell'arte, unito alle altre due doti non meno eccezionali, ha contribuito a fare di Liszt, ripeto, un nome unico nella storia della musica, un esempio che dovrebbe essere maggiormente presente nella coscienza dei « grandi » interpreti nostri contemporanei, i quali passano la loro carriera a suonare migliaia di volte le musiche del passato e purtroppo anche a diffamare e disprezzare l'arte del loro tempo.

È noto che Paganini (che Liszt udì per la prima volta nel marzo del 1831 a Parigi) ebbe sul giovanissimo pianista una profonda influenza, e che egli ricostruì allora completamente tutta la sua tecnica per avvicinarla a quella

MANO DI CHOPIN IN MARMO (Museo Nazionale di Budapest)

Tav. VIII.

CALCO DELLA MANO DI LISZT (Weimar, Casa di Liszt).

del Genovese. Ambizione che egli realizzò pienamente, perché si può oggi dire che tanto le conquiste tecniche di Paganini quanto quelle di Liszt sono rimaste in certo qual modo insuperate, o per lo meno che quanto è stato inventato dopo di quelle non sia che uno sviluppo delle creazioni virtuosistiche di quei due grandi. Liszt cercò di trasportare sul pianoforte la diabolica arte tecnica paganiniana anche per mezzo di trascrizioni, e precisamente dei sei grandi *Studi « d'après Paganini »*, che ebbero una prima pubblicazione nell'edizione del 1837 ed una seconda (definitiva) solamente nel 1851. I molti anni trascorsi tra il primo contatto coll'arte di Paganini e queste edizioni, sta a provare quanto il vasto problema abbia durante quel lungo tempo preoccupato Liszt.

Alle innumerevoli doti che facevano di lui un essere segnato dalla Natura col segno incontestabile del genio, Liszt riuniva ancora (come Leonardo da Vinci) quella di un fisico bellissimo, il quale gli valse una lunga serie di avventure femminili che egli però seppe sempre conciliare colla sua inverosimile attività di lavoratore.

Dalle cronache del tempo, Liszt pare aver avuto sul pubblico un ascendente veramente fantastico. Si vedevano intere file di ascoltatori piangere in certi passi di celeste dolcezza e, invece, quegli stessi alzarsi dalle loro sedie e guardare impauriti il pianista in altri passi di forza aspra e selvaggia. Perché Liszt possedeva il dono di piegare le mani, i muscoli di acciaio alla delicatezza di tocco la più tenue, la più « dosata ». E il suo temperamento dionisiaco, il suo spirito così drammatico potevano lasciar posto alla maggiore serenità, e persino alla più fanciullesca ingenuità, quando la musica lo richiedesse. Il suo suono era pieno e potente ma mai duro o secco. Egli suonava con molto abbandono, ma sempre con uno stile di perfetta compostezza, di autentica distinzione, senza mai ombra di volgarità. E quando la musica esigeva impeto ed energía egli riacquistava istantaneamente il suo fare da « leone » romantico e la musica si faceva sùbito terribile.

La sua immaginazione interpretativa era tale che, richiesto di un bis, egli eseguiva il pezzo la seconda volta in modo completamente diverso dalla prima. Sapeva imitare il giuoco pianistico di Chopin in modo da trarre infallibilmente in inganno coloro che ascoltavano questo suo scherzo nell'oscurità. Le sue dita avevano una forma sovrumana costantemente accresciuta da un paziente laborioso studio, ma erano sempre

controllate dalla mente che vigilava perennemente l'esecuzione. Teneva il busto molto eretto e la testa leggermente inclinata indietro, con un atteggiamento di grande nobiltà e fierezza. Si divertiva non di rado a cambiare certi passi in pubblico (come anche Busoni) sostituendoli con altri più difficili.

Accanto a Liszt incontriamo i nomi di Hans von Bülow (1830-1894) e di Anton Rubinstein (1829-1894), personalità, però, molto differenti da Liszt in quanto che ambedue erano puri interpreti-nati e non creatori (Rubinstein, è vero, scrisse anche una quantità enorme di musica, ma questa non gli avrebbe certo valso nella storia il nome del quale egli gode). Bülow era uomo di altissima cultura, ed aveva anche un senso di nobile altruismo che lo avvicinava a Liszt. Spirito altamente didattico, egli dedicava volentieri un concerto intero ad uno solo autore. Ad esempio, egli suonava in una sola serata le cinque ultime *Sonate* di Beethoven, oppure egli collocava tutto il ciclo delle trentadue creazioni in quattro serate. La sua esecuzione venne spesso paragonata ad un'acquaforte, tanto le linee erano nitide e i colori ridotti al puro essenziale. Egli era anche, fatto abbastanza raro ai tempi suoi, un musicista sul quale il teatro non ebbe mai la minima influenza. Ed è quindi molto probabile che, nel periodo della sua fanatica ammirazione per Wagner egli abbia scorto in questi anzitutto il filosofo, il poeta, il musicista anziché l'uomo di teatro. La personalità di Rubinstein invece è alquanto più complessa. Israelita di razza, egli possedeva al più alto grado le straordinarie facoltà di assimilazione di quel popolo, ed infatti si disse di Rubinstein a questo proposito, che si era fatto «più russo di qualsiasi puro russo» sembrando egli russo al cento per cento quanto Pietro il Grande o Potemkin. La sua vita era un perpetuo, spaventoso disordine, ed i suoi discepoli del Conservatorio di San Pietroburgo non sapevano mai dove trovarlo, né, trovandolo, che cosa intendesse fare. Egli giungeva sul podio come un animale selvaggio, ed aveva infatti qualcosa di bestiale e di inelegante nella sua persona che ricordava l'orso o l'elefante. Ma appena egli poneva le mani sul pianoforte avveniva una trasformazione incredibile. Il muso animalesco, la persona stessa cedevano il posto ad un volto che pareva bellissimo e ad una *silhouette*, se non elegante, per lo meno di grande potenza e di mirabile compostezza. Il muso dell'orso si mu-

tava in magnifica testa leonina, Il suo primo attacco alla tastiera non si dimenticava più. Egli dominava la scena, l'orchestra e il pubblico come un colosso. Mio padre mi raccontava che, durante il celebre *crescendo* in ottave della *Polacca in la bemolle* di Chopin, l'intero uditorio scattava in piedi, come dinnanzi ad un fatto eroico, leggendario. Fra le altre eccezionali doti fisiche che egli possedeva non era certo ultima la eccezionale facoltà di poter eseguire passi di polso (ottave, accordi ribattuti) senza limite di velocità né di durata (facoltà che ebbero in seguito, in ugual grado, solamente Busoni e Horowitz). Rubinstein fu poi il primo concertista che abbia svolto la propria carriera in più d'un continente; egli si recò infatti più volte negli Stati Uniti, dove la sua prima *tournée* ebbe luogo nel 1872 e durante la quale egli diede sino a due concerti al giorno in due città diverse, totalizzando alla fine del giro un insieme di duecentoquindici concerti. Analoga offerta venne fatta nel 1874 a Liszt, con un compenso di seicentomila franchi (qualcosa come dieci milioni odierni), ma egli la declinò, dicendo che solo Rubinstein possedeva l'energía fisica indispensabile, la vitalità brutale necessaria per assumersi un impegno di quel genere.
Sono rimasti memorabili i sette programmi storici che Rubinstein eseguì in Europa nel 1886, e che comprendevano praticamente tutta la maggior letteratura pianistica dai virginalisti inglese fino ai contemporanei (una serata era dedicata ad otto *Sonate* di Beethoven ed in un'altra vi era quasi tutto Chopin). Rubinstein si interessò sempre assai vivamente alla musica del tempo suo e ne eseguì sovente la parte migliore, tra cui la fantasia *Islamey* di Balakirev, che egli eseguiva in modo prodigioso (il celebre pezzo di Balakirev era stato scritto pochi anni prima), Rubinstein fu il primo grande modello al quale si attenne Busoni, e dal quale egli ereditò senza dubbio la monumentalità dell'esecuzione (è alquanto sorpredente leggere che Busoni, il quale doveva avere più tardi un culto così profondo pr Liszt, non lo comprese quando lo udì per la prima volta a Vienna nel 1877 e lo trovò « freddo e privo di ispirazione) ».

Dopo i tre grandi nomi di Liszt, di Rubinstein e di Bülow, il firmamento dei grandi compositori esecutori si arricchisce rapidamente di nuovi astri. E dobbiamo anzitutto citare il nome illustre di Johannes Brahms (1833-1897), che fu, almeno nella prima parte della sua vita, un insigne

pianista, cosa che appare dalla così originale e nuova scrittura strumentale delle sue composizioni pianistiche. Un altro nome, che avremo occasione di ricordare in altro capitolo, è quello del francese Charles-Valentin Alkan (1813-1888), figura curiosissima di pianista compositore, oggi dimenticato, ma che, vivente, seppe meritarsi la più alta stima dei suoi colleghi, primi fra questi Liszt, che lo ammirava moltissimo come pianista e come compositore. Un altro nome di pianista-compositore che occupa un importantissimo posto nella storia del pianoforte dello scorso secolo è quello di Camille Saint-Saëns (1835-1921), che ebbi la fortuna di udire in anni ormai remoti e che era un esecutore di primissimo ordine, specialmente nei classici. Ho conservato di lui il ricordo di una mirabile purezza stilistica e di una straordinaria perfezione tecnica. Karl Tausig, morto giovanissimo (1841-1871), lasciò nondimeno un nome duraturo non solo come stupendo esecutore ma anche come didatta e come trascrittore. Molti altri nomi sono poi da ricordarsi accanto a quelli, e purtroppo non vi è qui lo spazio sufficente per illustrare convenientemente i meriti di ognuno di quei grandi artisti che tanta gioia donarono a coloro che li ascoltarono: fra le donne citerò Sofia Menter (1846-1918), Annetta Essipov (1851-1914) e Teresa Carreño (1853-1917), bellissima donna che suonava il pianoforte come è stato concesso a pochi uomini. E, in fatto di nomi maschili, mi limiterò a ricordare quelli di Francis Planté (1839-1933), di Moritz Moszkowski (1854-1925), di Bernard Stavenhagen (1862-1914), di Alfred Reisenauer (1863-1907), di Eugène d'Albert (1864-1932), pianista questo fra i maggiori dello scorso secolo; ed ancora dei fratelli Scharwenka (Ludwig, 1847-1917, e Xaver, 1850-1924) e di Raoul Pugno (1852-1914), il quale, benché cittadino francese, era di stirpe italiana ed infatti aveva di questa molte delle migliori qualità musicali. Tra i francesi, va anche ricordato Edouard Risler (1873-1930), insigne interprete di Beethoven. Nominerò poi, per finire questo elenco, alcuni altri pianisti tuttora viventi ma che appartengono più allo scorso secolo che non al presente. Emil von Sauer (1862), José Vianna da Motta (1868), Harold Bauer (1873), Frederic Lamond (1868) e Wilhelm Backhaus (1884).

Un altro pianista è oggi ancora in vita, ma lo si può ormai considerare, per la sua eccezionale e complessa posizione di artista e di uomo, come già entrato nella storia: Ignaz van Paderewski (1860). Questa volta,

non ci troviamo semplicemente di fronte ad un virtuoso sia pure di altissimo rango, ma dobbiamo anche ammirare nella medesima personalità il patriota che dedicò tutta la vita (nonché un ingente patrimonio frutto di lunghi anni di carriera) alla liberazione della propria patria oppressa della quale, risorta a Versailles nel 1919, egli fu anche il primo Capo del Governo. Come Liszt, anche Paderewski ebbe dalla natura doni molteplici, non ultimo tra i quali quello di un fisico di grande bellezza, che lo faceva parere talvolta un poeta come Swinburne ed altre volte invece un condottiero redentore di popoli, un Kossuth o un Garibaldi che fosse stato anche pianista. La sua qualità principale come artista è sempre stata una meravigliosa poesia romantica, che lo rendeva atto in special modo alle interpretazioni di Schumann o di Chopin (di quest'ultimo egli fu esecutore impareggiabile). Ma, se anche la delicatezza e l'intimità furono le qualità che maggiormente gli valsero gloria, egli possedeva anche, quando occorreva, un senso della grandiosità cavalleresca ed eroica della sua razza che era il segreto della superiorità delle sue interpretazioni chopiniane sulla maggior parte delle altre. Ed egli possedeva pure, sotto l'impeto romantico, un senso costruttivo ed architettonico nelle sue interpretazioni che era quello di un grandissimo musicista.
Oggi ancora, quando Paderewski si inoltra sul podio di qualsiasi sala europea ed americana, con quel suo aspetto maestoso e solenne che ricorda un'antica quercia, e che il pubblico, a qualunque nazionalità ed a qualunque regime politico esso appartenga, sorge spontaneamente in piedi, si comprende allora che quest'uomo non è solamente un grande pianista, ma anche il Padre della sua Patria e che quindi egli ha già sin da oggi un posto particolare nella storia dell'umanità come artista eccezionale ed in pari tempo come liberatore di un generoso e fiero popolo ingiustamente oppresso.

È interessante notare come la Russia (e con essa anche la Polonia) sieno state durante la seconda metà dello scorso secolo ed il principio di questo le terre che maggiormente hanno prodotto grandi pianisti. Basti ricordare qui, oltre ai nomi già citati di Anton Rubinstein, di Moritz Moskowski e di Annetta Essipov, quelli di Nicola Rubinstein (1835-1881), fratello di Anton), di Aleksandr Scriabin (1872-1915), di Vladimir de Pach-

mann [1] (1848-1934), Vassili Safonov (1852-1918), Vassili Sapellnikov (1868-1923), Ossip Gabrilovich (1878-1936) e quelli dei tuttora viventi Moritz Rosenthal (1862), Alessandro Siloti (1863), Leopold Godowski (1870), Mark Hamburg (1879), Ignaz Friedman (1882), Miecio Horszowski (1892), Aleksandr Brailowski (1896), Arthur Rubinstein (1891) e Vladimir Horowitz (1901) per avere un'immediata idea del formidabile contributo recato dai paesi slavi alla storia del pianoforte.

La Spagna ha anche dato un importantissimo contributo alla storia del concertismo pianistico, e mi basterà ricordare i nomi illustri di Isaac Albeniz (1860-1909, discepolo di Liszt), di Enrique Granados (1867-1916), di Ricardo Viñes (1875, particolarmente benemerito per il suo lungo apostolato in favore di tutta la musica contemporanea pianistica di ogni nazione) e di Josè Iturbi (1895). Ho serbato, dopo tanti anni, un'impressione vivissima delle interpretazioni che Granados dava di Mozart e di Scarlatti, e debbo anche aggiungere che non ho mai udito eseguire quest'ultimo autore colla vita frenetica, colla energia ritmica, colla fantasia che Granados poneva in quelle sue mirabili interpretazioni.

Per terminare questo elenco estero, citerò due insigni pianisti svizzeri: Rudolf Ganz (1877) e Emile Blanchet (1877), ambedue artisti di eccezionale talento e di vasta cultura. E accanto a loro segnerò anche il nome dell'ungherese Ernst von Dohnàny (1877), pianista musicista di tipo completo.

Non altrettanto luminosa è purtroppo nell'Ottocento la vita pianistica italiana. La fioritura prodigiosa del melodramma che traeva a sé ed impegnava a fondo tutte le energie musicali della nazione, lasciava poco posto alle altre attività e quindi il nostro pianismo pur avendo saputo, per

(1) Di questo pianista, che interpretava in modo inarrivabile *valzer*, *preludi* e *mazurche* di Chopin, si ricordano una quantità di aneddoti, spassosissimi. Egli usava sempre parlare al pubblico come se fosse stato in casa propria. Quando gli era riuscito a dovere un passo difficile, si fermava e si baciava la mano davanti all'uditorio, dicendosi « bravo Pachmann! ». Altre volte giungeva al pianoforte e, scusandosi di non aver potuto studiare prima, faceva tranquillamente alcune scale sempre in presenza del pubblico. Un giorno, dovendo suonare all'*Albert Hall* di Londra (che era gremito in ognuno dei suoi dodicimila posti, tanto era il fanatismo degli inglesi per quell'artista, Pachmann entra, siede, dà immediatamente segni di viva inquietudine ed esce. Dopo un quarto d'ora di angosciosa attesa, appare sull'immenso podio il segretario del pianista, il quale colloca gravemente sotto un piede della sedia un foglio di carta da sigarette. Un'altra volta, nella medesima sala, Pachmann fece anche di peggio. Appena cominciato, vide in prima fila una bruttissima vecchia signora, la guardò molto male ripetute volte, e finalmente smise di suonare e se ne andò. Fuori di scena, disse all'impresario sbalordito che non avrebbe suonato se non si mandava via quella vecchia, ed era uomo capace anche di farlo. Dopo lunghe trattative (la cosa era assai delicata dato che la vecchia *lady* era una dama dell'alta aristocrazia londinese) l'impresario trovò una soluzione geniale: si recò dalla signora, dicendole che il suo vestito verde chiaro dava fastidio a Pachmann il quale aveva una idiosincrasia per quel colore, e così la persuase a venire nel palco della direzione. Con questo si credeva tutto appianato. Ma ecco che quando tornò in scena, Pachmann prese a dire al pubblico, mentre si sgranchiva con qualche esercizio le dita rimaste inoperose durante quell'« intermezzo »: « Quanto sono felice che quella vecchia orrenda scimmia che stava qui davanti a me sia andata via! » Inutile dire che il pubblico adorava queste manifestazioni di Pachmann e che anzi furono quelle un potente elemento di successo nella sua magnifica carriera.

opera di non pochi valorosi artisti, conservare e mantenere in vita una gloriosa tradizione, non offre, durante i primi tre quarti dello scorso secolo, nessun nome di prima grandezza. Debbo tuttavia segnare qui i nomi di quei pianisti che, in un clima così avverso come quello dell'Italia melodrammatica ottocentesca, seppero nondimeno perpetuare e trasmettere sino a noi l'arte virtuosistica di Scarlatti e di Clementi; essi sono:

Stefano Golinelli (1818-1891)
Adolfo Fumagalli (1828-1856)
Carlo Rossaro (1828-1878)
Giovanni Rinaldi (1840-1895)
Giovanni Sgambati (1841-1914)
Costantino Palumbo (1843-1928)
Beniamino Cesi (1845-1907)
Giuseppe Buonamici (1846-1914)
Alfonso Rendano (1853-1931)
Giuseppe Martucci (1856-1909)
Florestano Rossomandi (1857-1933)
Cesare Pollini (1858-1912)
Ernesto Consolo (1864-1931)
Attilio Brugnoli (1880-1937).

Quattro nomi dominano tutti gli altri, e sono quelli di Sgambati, Cesi, Martucci e Consolo, e dobbiamo qui in particolar modo ricordare quelli di Sgambati e di Martucci come i nomi dei due maggiori pionieri del nostro attuale rigoglioso movimento di rinascita musicale. Non solo essi seppero, accanto a Cesi ed a Consolo, imporsi come pianisti alla generale

ammirazione europea ed americana, ma anche, per il loro nobile esempio di arte e di vita, furono gli artefici primi di quel ritorno italiano alla musica sinfonica e da camera che, da quel giorno, non ha cessato di ascendere con sempre maggior forza sino all'attuale stato di cose. Ed anche come pianisti, per quanto abbiano subìto forzatamente influssi stranieri (Sgambati in special modo, come discepolo di Liszt), seppero però ambedue conservare alla nostra tradizione pianistica il suo pieno ed intero carattere spirituale e tecnico, preparando così, anche in questo campo, il terreno alla mirabile rinascenza attuale.

Dobbiamo adesso parlare in special modo della straordinaria personalità di Ferruccio Benvenuto Busoni (Empoli 1 aprile 1866 - Berlino 27 luglio 1924), che tanto domina non solamente le altre figure italiane già citate, ma anche rappresenta nella storia del pianoforte, assieme ad Anton Rubinstein ed a Paderewski, uno dei soli tre nomi degni di stare accanto a quello di Liszt.

Come già per Liszt e, in altra misura, per Paderewski, ci troviamo, con Busoni, dinanzi ad uno di quegli artisti i quali non sono solamente grandi interpreti, ma hanno avuto in dono dalla natura numerose altre virtù che ne fanno figure eccezionali di uomini, di animatori, di dottrinari. Non si può, nel caso appunto di Busoni, scindere la sua attività concertistica delle sue altre parallele di compositore, di poeta e di scrittore, di direttore di orchestra, di trascrittore, di insegnante, di esempio alla gioventù e di incitatore verso l'avvenire, di pensatore insomma: attività tutte che hanno contribuito a fare di Busoni una figura storica la cui grandezza purtroppo è pressoché ignorata in Italia.

Diciamo anzitutto che Busoni, per quanto abbia fortemente subìto l'influenza del pensiero filosofico e musicale tedesco, era toscano, e dei grandi di quella razza ebbe alcune tra le più grandi qualità: senso architettonico ed euritmico, forza sposata all'elasticità e persino alla grazia, grandiosità titanica e anche, in certo senso, terribile e « super-umana » come quella di Dante e di Michelangelo. A queste qualità aggiungeremo ancora la perfetta costante chiarezza latina delle idee, chiarezza che mai non riuscì ad alterare quella sua propensione più germanica che nostra, a considerare la musica anzitutto dal lato problematico e filosofico. Se poco visse in Italia, se meno ancora fu compreso ed apprezzato nella sua

LE MANI DI FERRUCCIO BUSONI.

patria, egli rimase nondimeno sempre italiano di mente e di cuore (la voce sparsa dopo la guerra che egli avesse ripudiata la cittadinanza nostra, è pura menzogna ed io posso, come qualsiasi amico suo, testimoniare che egli ebbe un passaporto italiano sino alla morte) e infatti i tedeschi riconobbero ed ammirarono nella sua arte precisamente quelle qualità che il loro genio non possiede e che erano così evidenti nella personalità busoniana.

A differenza di Rubinstein e di von Bülow, puri interpreti, Busoni al pianoforte era sopra tutto un *creatore*. Le musiche da lui eseguite divenivano *sue*, tanto era la forza prepotente ed egocentrica di personalità propria che egli sovrapponeva a quelle. Rispondendo nel 1902 a talune critiche rivolte alle sue interpretazioni di Beethoven, egli diceva: « Quando eseguo Beethoven, cerco di avvicinarmi a quella libertà, a quella nervosità e a quella umanità che differenziano questa musica da qualsiasi precedente. E stando anche a quanto le cronache ricordano della esecuzione pianistica dello stesso Beethoven rivendico per me il diritto di avvicinarmi il più possibile a quello stile, rappresentandomi un ideale impropriamente chiamato *moderno* e che invece altro non è che *vita* ».

Lo stile di Busoni era essenzialmente epico, monumentale, ciclopico. Ma era anche essenzialmente fantastico ed irreale, per la formidabile, assoluta padronanza della materia sonora consentitagli da una tecnica che fu, verosimilmente, la più gigantesca e perfetta che sia mai stata posta a disposizione di una mente. Contrariamente a quanto si riferisce di Rubinstein, Busoni non prendeva mai una nota falsa, ed egli aveva del resto visibilmente la convinzione intima della propria infallibilità tecnica. Quel suonare grandioso, fiero, architettonico, dove un temperamento di fuoco si piegava al controllo incessante di una volontà granitica non concedeva però mai nulla al convenzionalismo accademico né sopra tutto alla sentimentalità borghese, che Busoni aborriva. Infatti la sua interpretazione di Chopin rimase per lunghi anni la più discussa e difficilmente accettabile per il pubblico e per la critica. Il Chopin di Busoni era « spaventosamente grandioso » (Edward J. Dent) e laddove gli altri pianisti non vedevano altro che tenera delicatezza Busoni costruiva un mondo sonoro fatto di alterezza, di dignità cavalleresca, di irredentismo, di severità, di eroismo. Ma, quando non poteva « correggere » talune sentimentalità del Polacco, si riparava dietro al suo inesorabile senso

critico e talvolta giungeva persino ad interpretare certi frammenti melodici di Chopin con un visibile, ironico « disprezzo » che non era certo fatto per meritargli le simpatie dei critici meno intelligenti. Si racconta in merito che, avendo egli una volta suonato la melodia centrale della celebre *Marcia Funebre* con una sonorità che ricordava quella di una cornetta a pistoni rurale, egli rispose: « Se voi trovate onestamente che quel canto è bello, allora potete anche suonarlo con una bella voce ». Ma queste sue « critiche » erano però assai rare e, ripeto, il Chopin di Busoni non solo non aveva nulla di comune con quello degli altri pianisti, ma si può pure dire che da nessuna di quelle altre interpretazioni risultasse con tanta eloquenza e con tanta maschia vigoria la reale vastità eroica di quell'arte.

Le medesime qualità però che creavano quegli attriti fra le personalità di Chopin e di Busoni, consentivano a quest'ultimo di essere pienamente a posto quando interpretava Bach, Beethoven e Liszt. Per i due primi egli ebbe sin dall'infanzia un vero culto e, appena quindicenne (1), ese-

(1) Dopo uno dei primi concerti dati dal fanciullo in pubblico, e che ebbe luogo a Bolzano nel gennaio del 1879, il padre di Ferruccio, che era un celebre clarinettista, inviò al ragazzo il seguente « poema », che merita di essere salvato dall'oblìo:

« April fiorisca a Te ghirlande e doni,
Vanto glorioso dei diversi Suoni.
Salute il ciel ti dia e freschi Allori,
Denaro in quantità e Sommi Onori »

Come pure è interessante trascrivere qui il programma del primo concerto dato nell'aprile 1882 da Busoni nella sua città natale, concerto che egli svolse in collaborazione coi genitori (la madre sua, la triestina Anna Weiss, era un'egregia pianista):

Scherzo nell'opera «Don Pasquale» (per clarinetto e pianoforte)	Ferdinando e Anna Busoni	CAVALLINI
Marcia Nuziale	Ferruccio Busoni	MENDELSSOHN-LISZT
« Casta Diva »	Ferdinando e Anna Busoni	CAVALLINI
Improvvisazione	Ferruccio Busoni	
Fantasia sul « Trovatore »	Ferdinando e Anna Busoni	CAVALLINI
Canzone Veneziana	Ferruccio Busoni	LISZT
Carnevale di Venezia	Ferruccio Busoni	FUMAGALLI

guiva in concerto l'op. 111, nonché parecchie fra le maggiori composizioni del « Cantor ». Giunse invece solo più tardi, verso la trentina, alla comprensione dell'arte di Liszt, del quale poi egli eseguì l'« opera omnia » comprese tutte le *fantasie* su motivi di opere, forse anche perché, da vero italiano, Busoni adorava il melodramma ed allora si divertiva un mondo a « giuocare » con queste singolari elucubrazioni virtuosistiche, nelle quali Mozart, Verdi, Rossini, Meyerbeer, Auber, Donizetti, Bellini ecc. si trasfiguravano pianisticamente attraverso la personalità di Liszt. È curioso notare come più tardi ancora, Busoni si sia finalmente avvicinato a Mozart, per il quale egli ebbe negli ultimi anni una ammirazione sconfinata e che egli interpretava in modo prodigioso: l'esecuzione che diede a Roma, pochi anni prima della morte, del *Concerto* in *do minore* è un avvenimento artistico che non dimenticherò mai, tanta era la vastità di respiro, la drammaticità, la ricchezza di colori e di vita che egli conferì a quella musica e che rivelò a molti di quelli che ebbero la fortuna di ascoltarlo quel giorno, un Mozart grande come Beethoven e certo ben diverso dal musicista modesto e piuttosto tedioso che troppi interpreti usano presentarci al posto di quell'altro. E fu così che egli eseguì gli otto più importanti *Concerti* per la prima volta nel periodo 1918-1921.

Il suo repertorio era enorme. Egli suonava praticamente tutto Bach e, come abbiamo già detto, l'« opera omnia » di Liszt (ad eccezione della grande *Sonata* che arrischiò solamente nel 1900), di Beethoven non eseguì mai tutte le *Sonate*, ma ne ebbe in repertorio tredici (è interessante notare che eseguì a ventinove anni le *Trentatré Variazioni su un tema di Diabelli*, ma che viceversa fece per la prima volta in pubblico la *Sonata* detta *Patetica* a quarant'anni e il terzo *Concerto* solamente a quarantatré). In quel repertorio si trovavano anche nomi inattesi: accanto al misterioso Alkan (che egli, come ho già detto, ammirava moltissimo) figurano anche i nomi di Golinelli, di Fumagalli e persino di Gordigiani-Fumagalli. Di Scarlatti eseguì molte *Sonate*. La cosa più singolare di quei programmi è la totale assenza di musica contemporanea (salvo quella di Busoni stesso), dato che i due pezzi più « moderni » di quei programmi furono sempre (ad eccezione del *Quinto Concerto* di Saint-Saëns che egli suonò nel 1912) le musiche di César Frank *Preludio, Corale e Fuga* e *Preludio, Aria e Finale*. Questa lacuna è tanto maggiormente sorprendente, quando si rifletta che Busoni era un artista di mentalità profetica e *audacissima*

il quale si interessava alle musiche più arrischiate del suo tempo e militava ardentemente nel movimento delle idee più progredite mediante la sua attività di creatore. Riesce quindi assai difficile spiegare come, avendo egli spesa gran parte della sua attività di compositore, di direttore e di scrittore in favore di una musica, diciamo così, di « avanguardia », abbia sistematicamente eliminato dai suoi programmi ogni presenza di quella medesima arte (salvo, come già dissi, la sua musica).
Da giovane non amava e non capiva Verdi, ma si convertì a quella ammirazione nel 1894 quando sentì il *Falstaff* del quale rimase entusiasta. Era del resto l'uomo delle perpetue conversioni. Nel 1922 suonò per la prima volta a Parigi sopra un Erard e da quel giorno rimase quel pianoforte il suo preferito. Come Chopin per il Pleyel, egli dichiarava che solamente sull'Erard poteva formarsi da sé il proprio suono mentre invece gli Steinway o i Bechstein gli davano un suono già pronto e quindi non personale.
[Edward J. Dent racconta nel suo libro di un'altra « conversione » che mi riguarda direttamente; pare che Busoni, quando mi conobbe a Parigi prima della guerra, mi trovò cordialmente antipatico; e fu solamente nel 1918 a Roma, quando avvicinò mia madre, per la quale ebbe una subitanea immensa simpatia, che, attraverso quella nuova conoscenza, modificò completamente la sua opinione a mio riguardo, e da quel giorno mi onorò, sino alla morte, di alta e affettuosa amicizia].

Busoni adorava l'Italia e aspirava continuamente a poterci vivere. Ma, appena giungeva da noi, non vedeva più che i nostri difetti e fuggiva immediatamente via. Bisogna anche dire che egli conobbe un'Italia troppo diversa da quella che egli voleva. In quell'Italietta mediocre e modesta dell'anteguerra, un Busoni non trovava posto. La tragedia sua fu quella di nascere troppo presto. Un Busoni ventenne starebbe perfettamente a posto nell'Italia Littoria e la sua prodigiosa personalità avrebbe trovato in questo clima la piena utilizzazione delle sue facoltà.
Invece egli trascorse quasi tutta la sua vita all'estero. Dobbiamo però aggiungere che, in Germania specialmente, la sua influenza non solamente di pianista ma anche di creatore e sopra tutto di pensatore, di dottrinario, di esteta, di educatore della gioventù (che egli adorava quando questa aveva vero ingegno, aiutandola allora con tutti i mezzi)

e di profeta di nuovi orientamenti sonori, è stata enorme e se ne vedono oggi sempre maggiormente i fecondi risultati. Ad ogni modo, se anche le circostanze hanno purtroppo negato all'Italia di poter conservare presso di sé quell'uomo nella realtà quotidiana e operante di un'attività pratica, se tanto è mancato alla musica nostra, dobbiamo nondimeno venerare il nome di Ferruccio Benvenuto Busoni come quello di uno fra i maggiori spiriti musicali che abbia prodotto la terra toscana e dobbiamo volgere grati verso di lui il nostro sguardo di italiani e di pianisti.

Fra gli scomparsi della nostra scuola debbo dare un posto speciale ad un'artista morta giovanissima ma che già si era affermata in Europa e in America come pianista dalle doti eccezionali: Tina Filipponi Siniscalchi (1903-1927). Questa ragazza ha lasciato in tutti coloro che la udirono il ricordo di un'esecutrice già di alto rango sia per la sua tecnica agguerritissima, sia per un magnifico e caldo temperamento meridionale che la rendeva particolarmente adatta alle interpretazioni di Schumann e di Chopin. La sua perdita è stata certo grave per la nostra arte e non è possibile scrivere una storia del pianoforte senza inserirvi questo nome, associandolo a un forte senso di commozione e di rimpianto.

Da questo panorama dei grandi nomi pianistici e da quanto sappiamo della loro arte è possibile, tirando le somme, ricondurre tutte quelle insigni personalità a due grandi divisioni, o « tipi » che dir si voglia. Una categoria raccoglie in sé quei pianisti il cui stile ebbe (oppure ha, se ancora viventi) sopra tutto il carattere ampio, costruttivo, monumentale, quali ad esempio Bülow, Anton Rubinstein, d'Albert, oppure il nostro Busoni, e sono questi i pianisti di derivazione più nettamente lisztiana. Mentre invece l'altra categoria si potrebbe definire quella degli « intimisti », dei poeti della tastiera, come sarebbero esempi Pugno, Pachmann, Paderewski, ecc., ed a capo di questa corrente è maggiormente logico scorgere la figura di Chopin. Si potrebbe anche dire che la prima corrente è più prevalentemente « classica », e « romantica » invece la seconda, se non fosse questa distinzione alquanto affrettata ed anche pericolosa. D'altra parte, si può anche dire che le qualità di una « categoria » non mancarono mai ai pianisti dell'altra, e che, mentre Paderewski sapeva essere

monumentale quando era necessario, Anton Rubinstein poteva anche raggiungere la poesia di qualsiasi altro « intimista » di tipo « chopiniano ». Ad ogni modo, i due tipi esistono incontestabilmente e sono oggi ancora facilmente identificabili come divisioni naturali non solo dell'arte pianistica in particolare ma della musica in generale.

Dovrei adesso accennare ai nostri pianisti viventi e di questi ho già fatto parecchi nomi. Ma è ovvio che preferisca astenermi dall'esprimere un giudizio, che avrebbe del resto soltanto un valore puramente personale, su artisti che tuttora combattono per conquistarsi quella posizione finale che solo la storia può assumersi la responsabilità di determinare e di valutare. Tuttavia, non posso chiudere questo capitolo senza almeno menzionare tre nomi che onorano altamente la nostra tradizione pianistica tanto nel campo concertistico quanto nel campo didattico: quelli di Alessandro Longo (1864) e di Amilcare Zanella (1873). Accanto a questi, e oltre al nome mondiale di Carlo Zecchi (1902), possiamo anche segnare qui, come giovani nomi già vittoriosamente affermatisi all'estero oltre che in Italia, quelli di Nino Rossi (1895), di Guido Agosti (1898) e, fra le donne, di Ornella Puliti Santoliquido (1905). Dal piccolo numero di nomi italiani che cito, non si creda che abbia scarsa considerazione pel nostro pianismo, mentre invece sono lieto di poter qui dichiarare, in base a vissuta ed « aggiornata » esperienza, che oggi si suona assai meglio il pianoforte in Italia che non in quella Russia ove fiorirono per oltre cinquant'anni i maggiori pianisti del mondo, e che la nostra nazione è da alcuni anni sede di una magnifica rinascita del virtuosismo pianistico. Per quanto riguarda l'estero, mantenendo ferme le medesime ragioni che hanno limitato il mio minuscolo elenco di nomi italiani, non ho però difficoltà a dire i nomi dei tre pianisti stranieri che oggi ascolto con maggior godimento e che più di tutti ammiro: sono quelli di Alfred Cortot (1877), di Arthur Rubinstein (1891) e di Walter Gieseking (1895), il quale ultimo mi pare veramente l'esponente di una concezione pianistica totalmente nuova e ricca di avvenire.

CAPITOLO VI

COME SI SUONA IL PIANOFORTE

Debbo cominciare questo capitolo con una premessa alquanto singolare: confessando cioè la mia scarsissima fede nell'utilità dei libri nei quali si insegna a suonare il pianoforte. Di questi libri ne esistono molti e anche di assai autorevoli. E nemmeno in Italia manchiamo di poderosi ed imponenti libri di quattrocento pagine, veri e propri « codici » della tastiera, nei quali è previsto ogni più minuto particolare della esecuzione pianistica. Confesso candidamente, però, di non averli mai letti, e credo che ormai, carico di annosa esperienza, non ne prenderò più visione. Non vorrei tuttavia che questa mia dichiarazione potesse essere interpretata come segno di sfiducia in quelle nobili fatiche didattiche che rispetto ed apprezzo pienamente, dato sopra tutto l'indiscutibile competenza dei loro autori. Ma lunghi anni di pratica personale ed altrettanti di insegnamento, svolti in numerosi paesi, mi hanno condotto poco a poco alla convinzione che l'esecuzione pianistica (come del resto quella di qualsiasi altro strumento musicale) sia da considerarsi, per quello, intendiamoci, che ne riguarda la parte meccanica (o virtuosistica), come un vero e proprio « giuoco » o « sport ». Non a torto suonare viene chiamato dai francesi *jouer* e dai tedeschi *spielen*, vale a dire, nelle due lingue, « giuocare ». Un vero e proprio giuoco superiore, fatto di bravure, di audacia, di sangue freddo, di dimestichezza col rischio, di possessione totale dei proprio mezzi fisici, altro non è l'esecuzione pianistica, in questo suo aspetto identica a qualsiasi sport: calcio, pugilato, podismo, ciclismo o tennis. Ora, io non credo che un campione dello sport abbia mai imparato la propria « virtuosità » sui libri e suppongo, invece, che se la sia acquistata unicamente colla dura e volontaria pratica quotidiana e colla profonda conoscenza di sé stesso. Ho voluto premettere questa mia idea cominciando il presente capitolo, per dire che non mi faccio illusioni sulla sua utilità, e che non credo che dalla sua lettura abbia mai a venir fuori qualche nuovo Paderewski. Può darsi, tuttavia, che queste pagine riescano ad avere qualche reale risultato, nel senso

che non sono menomamente l'esposizione di un metodo puramente teorico e quindi privo di ogni aderenza alla realtà della pratica, ma invece il puro frutto di una vissuta esperienza di oltre quarant'anni e che possono allora anche pretendere d'aver qualche efficacia. Per questa ragione, malgrado la premessa apparentemente contraddittoria sopraesposta, non mi rifiuto a scriverlo, nella speranza anche di recare qualche parola di chiarificazione e di buon senso in un campo dove ancora oggi regna tanta confusione (per non dire « ciarlatanismo »).

Dirò, prima di cominciare, che non riesco a vedere bene la necessità, affermata in taluni di quei trattati pianistici, di conoscere l'anatomia del braccio e della mano. Non credo che né Gieseking né Horowitz né Zecchi abbiano mai studiato quel ramo della scienza e, nondimeno, sono giunti ai risultati che tutti sappiamo. Volendo essere maligni si potrebbe invece osservare che non hanno certo raggiunto simili brillanti risultati coloro che l'anatomia hanno dimostrato di averla studiata a fondo. Come pure non vedo bene l'utilità di certi mezzi meccanici sussidiari, per meglio dire, coercitivi, ai quali si dovrebbe sottoporre la mano per irrobustirla. Mi ricordano questi mezzi la celebre e melanconica storia del povero Schumann il quale, preoccupato della debolezza del suo anulare, aveva immaginato di tenerlo appeso durante il sonno al soffitto, finché un giorno se lo slogò definitivamente e dovette rinunciare a fare il concertista.

Suonare il pianoforte non è affatto quella cosa misteriosa ed arcana che vorrebbero far credere coloro che non lo sanno adoperare. L'esecuzione pianistica riposa su pochissimi principi fondamentali ed essenziali di grande semplicità i quali, beninteso, variano caso per caso nella loro applicazione a seconda degli individui che Madre Natura non si stanca mai di produrre l'uno diverso dall'altro. Nel pianoforte, contrariamente a quanto succede nell'invisibile ugola del cantante, tutto avviene alla luce del sole e la tastiera accusa sempre la causa di ogni difficoltà. Non vi è problema che non si risolva dopo un attento studio razionale e logico della combinazione mano-tastiera. Questa caratteristica dei problemi pianistici è tanto palese che Busoni mi raccontava un giorno di non aver mai superato i suoi maggiori problemi pianistici al pianoforte, ma di

averli invece risolti passeggiando, oppure in ferrovia o persino in tranvia (1).

Stabiliamo adesso un primo principio essenziale: quello che consiste nel considerare la tecnica pianistica non come un risultato irriflesso e puramente fisico di un membro del corpo, ma invece come la conseguenza di una pura attività spirituale. Vale a dire che bisogna rinunciare definitivamente a credere che le dita abbiano una loro vita propria ed indipendente, ma che dobbiamo invece considerarle come una parte del corpo che obbedisce unicamente alla volontà del cervello. Dunque, proclamiamo senz'altro la « cerebralità » della tecnica pianistica, ed in pari tempo esaltiamone l'indispensabile e altissimo valore spirituale. Come ben disse Saint-Säens, è solamente per mezzo d'una tecnica trascendentale che l'interprete può evadere dalla realtà circostante per « decollare » verso le sfere della spiritualità e della vera arte (se non fosse qui fuori luogo, scioglierei identico inno alla tecnica del compositore, la quale, parimenti a quella dell'interprete, può sola permettere al creatore di realizzare ogni sua fantasia e di dare forma concreta all'irreale dell'intuizione artistica).

Questo significa che, nell'esecuzione pianistica, ogni nota prodotta deve risultare da uno sforzo della volontà. Vale a dire, che qualunque sia la rapidità del tempo e la quantità delle note da suonarsi in un determinato periodo, ognuna di quelle dovrà essere stata, in un certo qual modo, « filtrata » attraverso il cervello. Ciò equivale anche a dire che il vero virtuoso sarà quello capace di assicurare questo lavoro di controllo a qualsiasi velocità, cosa che certo non è concessa a tutti, come non è a tutti concesso di guidare una macchina alla velocità di trecento chilometri orari. Ma è evidente che questa facoltà di conservare il controllo totale dell'esecuzione anche, e sopra tutto, nella maggiore rapidità di tempo, è

(1) Sulla straordinaria potenza cerebrale di Busoni in fatto di soluzioni tecniche, è interessante ricordare il seguente aneddoto: giovanissimo ancora, doveva un giorno suonare un *concerto* con orchestra. Ed in questo *concerto* vi era un passo del quale egli non aveva ancora trovato la giusta soluzione. Giunto in pubblico, mentre l'esecuzione era già cominciata, gli apparve fulmineamente la soluzione cercata. Attese allora che l'orchestra fosse impegnata in un *tutti* di grande forza, per sperimentare sulla tastiera la soluzione trovata che pochi minuti dopo collaudava vittoriosamente davanti al medesimo pubblico.

la qualità che distingue il vero padrone della tastiera dal quotidiano modesto dilettante.
totale dell'esecuzione anche, e sopra tutto, nella maggiore rapidità di tempo, è la qualità che distingue il vero padrone della tastiera dal quotidiano modesto dilettante.
Aggiungerò poi che, oltre ad essere cerebrale, la tecnica del nostro strumento è anche *morale*. Voglio alludere con questo alla enorme importanza che hanno nella pratica virtuosistica del pianoforte i fattori « fiducia », « calma », « pazienza ». Senza fiducia nei propri mezzi non si può parlare mai di raggiungere un certo grado di bravura. Senza calma non si supera nessun problema. E la pazienza, infine, oltre ad essere la metà del genio (come disse non so più chi), è anche la condizione prima ed essenziale per lo studio e per la soluzione di qualsiasi problema, piccolo o grande che sia. Insomma, diciamo senz'altro che lo studio della tecnica (che abbiamo definito come di natura puramente spirituale) deve essere costantemente accompagnato da un sano e solido senso di ottimismo, non certo di quell'ottimismo che svaluta « beatamente » ogni difficoltà, ma di quello invece che nasce dalla coscienza dei propri mezzi e della propria volontà.

Un secondo principio, non meno essenziale nello studio pianistico, è il seguente. È indubbio oggi che le interpretazioni moderne che maggiormente si sono imposte ai musicisti ed al pubblico di ogni parte del mondo sono quelle che eccellono per naturalezza, semplicità, purezza di stile, come sarebbero a dire quelle di Toscanini, di Casals o di Gieseking. Ma non è meno certo che moltissimo vi è ancora da lottare per combattere le esecuzioni manierate, sentimentali, disordinate ed « autobiografiche » che sono oggi ancora una disgraziata eredità della decadenza romantica. In queste condizioni, poste come altissimi scopi quelle eccezionali esecuzioni di cui abbiamo fatto i nomi, e determinato anche l'atteggiamento culturale ed estetico che ognuno di noi deve assumere se vuole veramente essere un esecutore contemporaneo e non un inutile residuo di epoche superate, in queste condizioni, allora, è evidente che la tecnica dello strumento dovrà fin da principio essere indirizzata a raggiungere quegli scopi ed a essere coerente colla dottrina estetica adottata. Vale a dire che il pianista odierno dovrà costantemente sforzarsi di raggiungere

una tecnica naturale, semplice, sintetica, precisa, razionale e costruttiva che gli consenta di eseguire musiche di qualsiasi epoca colla maggior semplicità e naturalezza, abbandonando definitivamente la vecchia retorica manierata del tardo Ottocento.

Un terzo principio non meno capitale dei precedenti è quello di *educare sin dall'inizio il proprio orecchio ad ascoltare ciò che si fa colle mani*. Questo principio è stato illustrato per la prima volta alla sua vera importanza nel bellissimo metodo pianistico di Leimer-Gieseking. Dice infatti Gieseking nella sua prefazione al libro: « A mio avviso l'ascoltare sé stesso con senso critico è il fattore più importante di tutto lo studio della musica. Esercitarsi al pianoforte per ore e ore, senza concentrare l'attenzione e l'orecchio su ogni nota dell'esercizio che si sta studiando, è tutto tempo sprecato. Soltanto ascoltandosi costantemente si riesce a sviluppare il senso della bellezza del suono e delle sue lievi sfumature a tal punto da rendere poi l'allievo capace di suonare il pianoforte con tecnica irreprensibile secondo il concetto moderno: cioè conseguendo anche bellezza e purezza di suono ». Ho voluto citare in extenso queste parole del maggior pianista tedesco vivente, perché esse corrispondono così fedelmente al pensiero mio che non saprei dire né meglio né altrimenti.
Il fatto di non saper bene ascoltare sé stessi non è del resto difetto solamente particolare agli alunni. Esistono anche esecutori (ed anche direttori d'orchestra) che evidentemente non percepiscono quello che fanno, ma sentono invece, nella loro fantasia, la musica *come vorrebbero che fosse* e come purtroppo in realtà non è.
[A questo proposito, sarebbe utilissimo che nei Conservatori e nelle grandi scuole di musica venisse istituito il metodo di riprodurre fonograficamente certe esecuzioni degli alunni, i quali avrebbero così un mezzo meraviglioso di « autocriticarsi ». Questo però non diminuisce affatto la necessità, fondamentale per l'interprete, di sviluppare al massimo la facoltà di ascoltarsi durante ogni istante dell'esecuzione].

Un principio accessorio, ma che ha anche alta importanza, è quello di leggere sempre colla più minuziosa cura un pezzo destinato a venire studiato. Gli errori commessi alla prima lettura, ben difficilmente si eli-

minano poi, specialmente per chi abbia una forte memoria. Volendo far progressi rapidi, si deve quindi prestare la massima attenzione nel leggere ogni pezzo con impeccabile precisione melodica, armonica, ritmica. E, sopra tutto, bisogna evitare assolutamente di « interpretare » sùbito il pezzo. Solamente alcuni fortissimi musicisti hanno per dono di natura la capacità di intuire immediatamente il carattere e il contenuto di una composizione. Ma per l'allievo, che tanto non può pretendere, è necessario il circondarsi invece di infinite precauzioni durante la lettura del pezzo che intende studiare. E quindi è necessario procedere in questo studio preliminare « coi piedi di piombo ».

[Aggiungerò che il difetto di leggere troppo presto e male il testo musicale si riscontra sopra tutto negli allievi più dotati ed intelligenti, i quali generalmente hanno meno pazienza degli altri].

Posizione del corpo.

L'esecutore deve sedere sulla parte anteriore della sedia. Questa va scelta larga e perfettamente stabile. Quel certo tipo di sedie spaziose e « patriarcali » che si usano nelle sale da pranzo inglesi è perfettamente adatto anche per stare al pianoforte. Il pianista non deve appoggiarsi allo schienale, il che limiterebbe per forza i movimenti. Il corpo sia leggermente proteso in avanti. Il sedile sia abbastanza alto da portare l'avambraccio all'altezza della tastiera.

Questo particolare dell'esecuzione pianistica ha tale importanza che molti pianisti (Paderewski, Cortot, Zecchi ecc.) si portano dietro la propria sedia durante ogni *tournée.*

Posizione della mano.

Volendo ben comprendere come si debba tenere la mano sulla tastiera e che cosa sia il rilassamento di quei muscoli, occorre lasciare la mano assumere naturalmente la posizione che adotta quando, camminando, lasciamo braccia e mani pendere lungo il corpo. Le dita prendono allora una leggera incurvatura che è la forma naturale della mano abbandonata a sé stessa. Ed i muscoli, sia della mano sia del braccio, sono allora completamente rilassati, vale a dire allo stato di riposo. Questa posizione naturale della mano con dita leggermente incurvate e coi muscoli totalmente rilassati, è quella che deve essere adottata al pianoforte, cioè

N. 1.

N. 2.

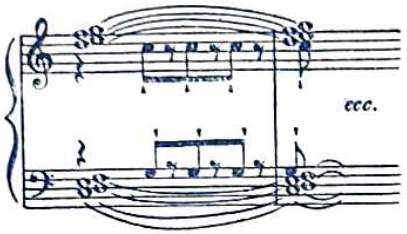
l'unica possibile. Quindi va indiscutibilmente evitata quella disgraziatissima posizione colle dita tese e rigide, tuttora prescritta da troppi insegnanti che meglio meriterebbero il nome di ciarlatani, vergognoso pseudo-insegnamento del quale ognuno di noi può oggi ancora constatare ovunque gli infelici e quasi sempre irreparabili risultati. (Vedi ill. n. 1 di Tav. X).

Così, posata colla massima naturalezza la mano sulla tastiera, occorre conservare quanto più sia possibile questa posizione-base. Si intende che in certi passi, come ad esempio quelli di seste, le dita dovranno assumere una posizione assai più allungata. Ma sono queste eccezioni che non modificano affatto la regola. Ed è necessario acquistare sin dall'inizio degli studi la facoltà di mettere a volontà i muscoli della mano fuori tensione. Questo principio, applicato costantemente nell'esecuzione, permetterà di affrontare poco a poco qualsiasi problema tecnico nelle migliori condizioni di resistenza, senza sciupìo di forze e senza dolorosi crampi. Ma questa facoltà di distendere a volontà i muscoli va sviluppata all'interno della mano, mediante un attento sforzo di auto-osservazione dello studioso, e non deve essere cercata con mezzi o con movimenti empirici e dannosi. La mano poggerà dunque sulla tastiera in modo che le dita, leggermente incurvate, sieno tutte perpendicolari ai tasti, eccezione fatta per il mignolo che, a seconda degli individui, potrà assumere una posizione un po' eccentrica. La mano non dovrà pendere né dalla parte del pollice né da quella del mignolo, ma trovarsi perfettamente equilibrata fra quelle due estremità (Vedi ill. n. 2 di Tav. X).

Indipendenza e articolazione delle dita.

Una volta ben assimilata la posizione della mano (che è la prima pietra e la maggiormente importante dell'edificio pianistico), l'attenzione dello studioso va rivolta al problema importantissimo dell'indipendenza e dell'articolazione delle dita. Questo problema differisce molto dal precedente in quanto che la posizione della mano sulla tastiera è quella stessa della mano abbandonata durante il riposo a sé stessa ed è quindi conforme alla sua natura, mentre invece le dita tutto sono allo stato naturale fuorché indipendenti. Soltanto uno studio attento, razionale e riflessivo può, quindi, conferire alle dita del pianista quella indipendenza totale che le fa simili alle varie bielle di un motore. Il raggiungimento, però, di questa indipendenza delle dita è il principale oggetto di tutto il primo

periodo degli studi pianistici ed è solamente quando questo scopo è stato ottenuto che si può seriamente cominciare ad inoltrarsi sulla via maestra dell'esecuzione. Utili per questo studio sono i numerosi speciali esercizi, tra i quali il classico



tanto inviso ai giovani pianisti rimane oggi ancora il più utile. Ma il vero e maggiore insegnamento di questa parte della tecnica si trova nell'opera di Bach, la quale racchiude nella propria mirabile polifonia ogni problema relativo all'indipendenza delle dita e, abituando progressivamente la mano a eseguire contemporaneamente due o tre melodie diverse, sviluppa inoltre, come nessun esercizio può fare, l'indipendenza delle dita, e le addestra finalmente al *legato* e alla varietà del tocco. Non si è pianisti (e tanto meno musicisti) quando non si possieda una profonda conoscenza dell'arte di Bach e quando non la si sia assimilata a fondo tanto spiritualmente quanto tecnicamente.

Le dita non dovranno alzarsi oltre il necessario sopra la tastiera. In tempi ormai lontani, si usava costringere l'alunno ad articolare in modo da alzare le dita a livelli relativamente inverosimili, asserendo che le dita, cadendo da maggior altezza, avessero maggior forza. Principio così assurdo da sembrare impossibile che per tanto tempo l'insegnamento ne sia stato schiavo. Invece l'articolazione vera risiede unicamente nella forza nervosa del dito e nella sua energia di scatto, la quale può esercitarsi anche ad una debole distanza dal tasto. Il voler costringere le dita ad innalzarsi ogni volta a grande altezza, equivale a voler obbligare un Beccàli a sollevare ogni volta il ginocchio al livello del viso.

Disse a tale proposito Cortot: « Certi insegnanti esigono dagli alunni, nello studio così detto dell'articolazione, uno sforzo maggiore per alzare il dito che per abbassare il tasto. Ci sia concesso di dichiararci contrari all'efficacia di questo sistema decisamente antifisiologico ». Il raggiungimento della totale indipendenza delle dita e della loro forza nervosa

di scatto dovrà quindi formare il principale oggetto del giovane pianista, ed è solamente quando egli avrà raggiunto questa perfetta indipendenza, al quale reca con sé dapprima il *legato* e più tardi la varietà del tocco, che egli potrà inoltrarsi verso ulteriori e più ardui problemi tecnici.

Dovremmo parlare dell'uguaglianza di forza nelle dita, ma essa risulta automaticamente dalla normale posizione della mano e dalla razionale articolazione di ogni dito. E anche in questo campo non va dimenticato che le dita nascono, sì, disuguali di forza tra loro, ma che il cervello è uno solo per tutte e deve quindi essere lui a proporzionare lo sforzo delle varie dita in modo che il risultato sonoro sia finalmente identico. La trasformazione a volontà di un dito debole in uno forte e viceversa è, quello pure, un fatto dipendente dall'attività spirituale e non dal giuoco irriflesso delle dita incontrollate e facenti « il comodo loro ». Credo inutile aggiungere che il giuoco rapido e brillante che i francesi chiamano *jeu perlé* non può essere ottenuto che attraverso l'articolazione soprapreconizzata, vale a dire mediante una perfetta eguaglianza di forza tra le cinque dita, uno scatto rapido e nervoso di ognuna di loro, ed un movimento articolatorio ridotto ai minimi termini.

A riprova di questa affermazione, basta osservare attentamente la differenza di giuoco fra grandi e cattivi pianisti. Nell'esecuzione di un grande virtuoso, le dita sembrano quasi immobili mentre invece, quando suona un cattivo pianista, le dita fanno sulla tastiera una quantità straordinaria di movimenti inutili.

Il legato.

Il *legato* perfetto costituisce per il pianista una qualità fondomentale ed indispensabile quanto il contrappunto per il compositore, il disegno lineare per il pittore, oppure il ballo classico sulle punte per la danzatrice. Anche se, nella tecnica moderna, si può non di rado fare a meno del *legato*, sostituendolo col pedale, non è però men vero che la padronanza totale di questo lato della tecnica è indispensabile al pianista.

Stabiliamo anzitutto che nell'esecuzione normale « melodica » il dito non deve mai abbandonare il tasto. Il braccio allora poggia in realtà su ogni tasto abbassato. Questo basta a dimostrare come il *legato*, ove il braccio venga costantemente sorretto dalla mano, riesca assai meno faticoso del cattivo *legato* dilettantesco nel quale il braccio deve evidentemente sostenersi in gran parte da sé.

Non si deve mai abbandonare un tasto senza aver suonato la nota seguente. E anzi, dovendo ottenere (nel periodo degli studi superiori) quel *super-legato* che intensifica in modo straordinario l'espressione, bisogna senz'altro prolungare parecchio la nota precedente, assieme ad ogni suono nuovo, in modo da creare l'illusione di un leggero « portamento » fra le varie note.

Data la natura del nostro strumento, il quale non sostiene i suoni, il *legato* è per i giovani pianisti assai più difficile da comprendere e da ottenere che non per gli organisti, i quali hanno del *legato* un senso istintivo che possiamo loro invidiare. E questo *legato* degli organisti va preso a modello dai pianisti, i quali devono imitarlo colla maggior cura. Abbiamo tante volte incontrato il seguente banalissimo caso della formula

che così esegue il pianista mediocre polifonista:

Il *legato* si studia dapprima colle scale che costituiscono la base naturale di questa importantissima parte dello studio tecnico. E poi si sviluppa

al massimo colla conoscenza e lo studio della musica di Bach. In questa musica, creata da una mente prevalentemente organista, lo stile *legato* raggiunge una funzione, un' espressività, un'« eloquenza » insomma, che invano si cercherebbe in qualsiasi altra musica. Credo del resto inutile insistere su questa immensa utilità dello studio bachiano, ormai riconosciuta persino da noi (dove, tuttavia, sino a ieri si escludeva dai programmi conservatoriali il secondo libro del *Clavicembalo,* perché lo si considerava noioso e inutile!).

Lo staccato.

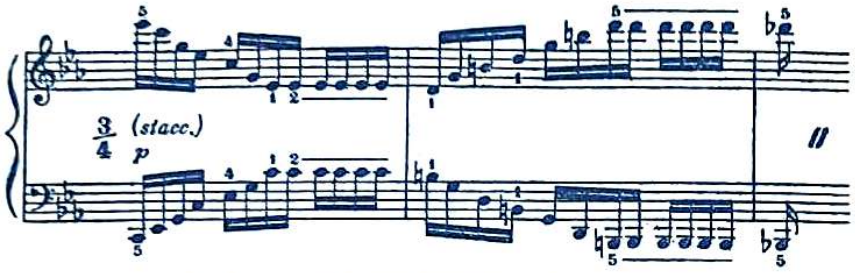
Se il *legato* è base essenziale della critica pianistica, non è meno importante lo *staccato.* Esso si suddivide in due specie: quello che si ottiene col semplice movimento del dito, facendogli abbandonare il tasto appena suonato, ma senza intervento della mano che rimane immobile (questa è tuttavia una forma di *staccato* che occorre conoscere, ma che è di carattere piuttosto eccezionale). Lo *staccato* normale, invece, è quello così detto di polso, il quale viene ottenuto rialzando sùbito la mano con un leggero movimento del polso. Una terza e utilissima forma di *staccato* è quella che risulta dalla combinazione delle due precedenti: ritiro immediato del dito dal tasto e contemporaneo rialzo della mano a mezzo del polso.

Sarà di grande utilità lo studiare collo staccato passi destinati ad essere suonati col *legato.* Primi fra tutti, scale e arpeggi. Questi si potranno dapprima esercitare collo *staccato* numero 1, e poi colle due altre forme.

Sarà poi necessario perfezionare lo *staccato* dividendolo in *staccato* secco (▼) e *staccato* ordinario (•). Ai quali va poi aggiunto più tardi quello che si segna e che si chiama *mezzo-staccato.*

Sarà pure utilissimo imparare a ripetere una medesima nota con un dito solo. Questo particolare della tecnica è poco studiato, perché nelle varie edizioni (anche recentissime) si rimane fedeli alla classica diteggiatura 4 3 2 1 oppure 3 2 1 mentre invece occorre anche saper ribattere una nota più volte col medesimo dito. Dato che così avviene nella tecnica

delle ottave, non si vede per quale ragione non si possa adoperare lo stesso procedimento in casi come questi:



Beethoven; 32 VARIAZIONI in do minore.

Il tocco.

Ecco uno tra i problemi più importanti della tecnica pianistica, per non dire senz'altro il più importante. La bellezza del suono, ossia di quello che i violinisti ed i cellisti chiamano « cavata », fu sempre la maggior preoccupazione dei virtuosi. Senza una bella voce, nessuno si mette a fare il cantante (salvo eccezioni dovute a casi di rara abilità e non comune intelligenza, i quali però non mutano la regola). La caratteristica più straordinaria di Toscanini è quella di conferire alle orchestre che dirige in tutto il mondo una sonorità *sua* particolare, caso veramente unico e magico nel quale si potrebbe adoperare senza esagerazione la parola « tocco », tanto è sovrana questa sua facoltà di imporre all'orchestra la qualità di suono che egli vuole. Chiunque conosca il suo metodo di lavoro e abbia avuto la fortuna di assistere ad alcune delle sue mirabili prove, potrà affermare che il raggiungimento della più alta bellezza di suono possibile costituisce lo sforzo maggiore, la più intensa ricerca di quell'artista. Negli scorsi anni, poi, l'esigenza del pubblico in fatto di qualità di suono si è grandemente accresciuta. Io ricordo perfettamente il suono che avevano trent'anni fa i migliori quartetti e quello che hanno oggi complessi come i « Pro-Arte », i Roth, i Kolisch ecc. e posso dire che questi suonano con una « cavata » che è ben diversa da quella dei loro predecessori. In orchestra, il costante perfezionamento moderno nella costruzione dei legni e degli ottoni ha pure enormemente influito sul miglioramento della qualità sonora. Quanto al pianoforte, è inutile ricordare i progressi immensi compiuti nella sua fabbricazione durante i

trenta ultimi anni dalle maggiori Case europee e americane. Si tratta insomma, da una parte, di una necessità che fu sempre sentita da tutti gli esecutori i quali hanno sempre rivolto la loro intensa attenzione al conseguimento di una bella sonorità; e, d'altra parte, dobbiamo riconoscere che l'orecchio del nostro pubblico attuale è assai più difficile ad accontentare di quello dei nostri padri. Questa esigenza della massa ascoltatrice odierna si è del resto estesa persino alla musica leggera, dove il successo universale del jazz ha abituato il pubblico del mondo intero alla dimestichezza con sonorità raffinatissime e che, da eccezioni che erano, sono divenute normalità per opera di quell'arte afro-americana.

Ora, se il problema della bellezza del suono è capitale per qualunque interprete, esso acquista particolare importanza nel caso specifico del pianoforte. Il nostro strumento ha, è vero, la prerogativa di poter raggiungere una poesia sonora sconosciuta a qualsiasi altro mezzo sonoro, orchestra compresa, ma dobbiamo aggiungere che il pianoforte può, in non minor misura, essere lo strumento più insopportabile che esista sul globo terracqueo. Un pianista, sia pur provvisto di buone qualità tecniche ma il cui suono sia brutto come può essere quello del pianoforte mal « toccato », costituirà puramente e semplicemente un'afflizione per i disgraziati costretti ad ascoltarlo. Inoltre, nel caso del nostro strumento, vi è il fatto caratteristico che la qualità timbrica del suono che accompagna l'emissione di questo, non è poi ulteriormente modificabile come avviene colla voce oppure cogli archi, e il timbro rimane, quindi, per tutta la durata della nota, quello del momento dell'emissione. Ciò equivale a dire che il pianista ha, nell'emissione del suono, un dovere di «responsabilità» molto maggiore di quello degli altri strumentisti. Aggiungiamo poi che le risorse timbriche del nostro strumento sono infinite, e certo superiori a quelle di qualsiasi altro mezzo fonico. Basti pensare alla vastità di una tavolozza timbrica che va dalla sonorità esile e delicata richiesta dalla musica clavicembalistica a quella dura e meccanica del *jazz hot*, passando per il sinfonismo beethoveniano, per il primo romanticismo weberiano e schubertiano, per il bel canto chopiniano, per il dinamismo lisztiano, ed infine per le evanescenti infinitesimali sfumature dell'impressionismo debussyano: non vi è strumento che possa mettere a disposizione dell'esecutore simile scelta, simile ricchezza di colori.

Per queste, e per altre ancora, ragioni è necessario che il pianista, dal-

l'inizio degli studi sino alla fine della sua attività strumentale, non cessi un istante di concentrare il proprio sforzo mentale sulla qualità del suono e sulla varietà a seconda delle esigenze espressive della musica eseguita. Come dice così giustamente Leimer nel suo *Metodo:* « L'esecuzione dipende in gran parte dalla scelta del tocco giusto. Molti passi riescono in modo perfetto soltanto con l'impiego di un determinato tocco. Altri passi, apparentemente molto difficili o pressoché ineseguibili, divengono talvolta facili ove si riesca a trovare mediante riflessione la corrispondente qualità di tocco ». Si può quindi affermare che nel tocco risiede la maggior parte del segreto di una superiore esecuzione pianistica e che non sia mai troppa l'attenzione da consacrarsi a questo problema della qualità del suono.

Si dice comunemente che il tocco sia una qualità innata e che non si acquisti mediante lo studio. Ciò è vero soltanto in parte. Vi sono, sì, mani fortunate alle quali basta posarsi sulla tastiera perché ne venga fuori un bel suono ma non è meno vero che altre mani, assai meno predisposte dalla natura, possono giungere ad ottenere dalla tastiera un suono pienamente soddisfacente e talvolta anche molto bello. Ciò prova una volta di più che ogni ramo della tecnica pianistica è, in ultima sede, un risultato di attività mentale e un prodotto della volontà.

La varietà del timbro dipende dall'esistenza di una maggiore o minore quantità di suoni armonici che accompagnino l'emissione del suono fondamentale (1). Helmholtz (*Tonempfindungen*, Braunschweig, 1896) ha dimostrato che il timbro risulta da tre fatti:

a) dal modo di percuotere la corda;

b) dal punto ove la si percuote;

c) dallo spessore, dalla tensione e dalla elasticità della corda (oltreché dalla sua materia; le corde di metallo, ad esempio, sono ricchissime di suoni armonici).

b) e *c*) essendo problemi già risolti nel pianoforte quale lo trova davanti a sé il pianista, è ovvio allora che il problema del tocco, che è quello stesso del timbro, si riferisca unicamente ad *a*).

Helmholtz ha pure stabilito che il numero e l'intensità degli armonici più alti è tanto maggiore quanto più e irregolare il movimento vibratorio

(1) Una conseguenza curiosissima della medesima legge acustica è quella che *due vocali, cantate sulla stessa nota, non differiscono fra di loro se non per gli armonici che le accompagnano.*

delle corde (come pure influisce fortemente sul timbro la forma delle oscillazioni della corda). Se gli armonici superiori predominano, il suono risulta brillante e scintillante, mentre invece la troppa intensità del suono fondamentale genera un suono inespressivo e vuoto.

Helmholtz ha poi ancora dimostrato che quando il martello percuote più violentemente la corda, questa non vibra che in una delle sue divisioni armoniche e che è solamente nell'attimo successivo che il movimento ondulatorio si propaga a tutta la corda, cioè quando il martello se ne è già staccato. Mentre invece se la corda è percossa dolcemente (cioè con minore velocità del martello) la corda ha il tempo di mettersi tutta in vibrazione prima ancora di essere abbandonata dal martello, ed allora il suono risulta molto più dolce e di colore completamente diverso.

Per quanto riguarda l'ottenimento al pianoforte di varie sonorità per mezzo del tocco, il principio (non volendo pronunciare la parola grossa: segreto) della diversità di suono ottenibile sul pianoforte per mezzo del tocco non è altro che il seguente: *la qualità del suono pianistico* (che, come abbiamo veduto, dipende unicamente dalla varia sua dotazione in armonici al momento dell'emissione) *risulta semplicemente dalla velocità più o meno grande colla quale il martelletto incontra la corda.* Alla infinita varietà di velocità che la pressione del dito può imprimere al martelletto, corrisponde l'identica varietà di timbri che può ottenere il pianista. Questo è tutto, ma non è nemmeno poco. Se il principio in sé stesso è di una elementare semplicità, non altrettanto semplice è la sua applicazione pratica, e richiede, oltre a quelle attitudini fisiche innate che possiede il vero pianista, uno sforzo di sensibilità e di immaginazione dei più laboriosi.

Per quanto lo studio ed il perfezionamento del tocco debbano essere preoccupazione costante del pianista, e quindi la maggior parte di questo studio vada effettuata nella pratica quotidiana dei pezzi piuttosto che negli esercizi, è tuttavia indispensabile, nei primi anni almeno, lo studiare le varie forme di tocco come altrettanti aspetti di un solo ed unico problema, ed allora conviene considerare ed esercitare separatamente le seguenti principali specie di tocco:

a) *Tocco normale:* questo è il tocco che risulta dalla posizione normale e naturale della mano di cui si è parlato nel relativo paragrafo. È il tocco

che serve al *legato* ordinario, al *mezzo-cantabile*, ai passi veloci non brillanti, ecc. Risulta da uno sforzo medio del dito, adoperato senza violenza, ma anche con fermezza. A questo proposito, non si raccomanderà mai abbastanza allo studioso di osservare il più rigorosamente possibile il principio essenziale che, tanto nel *pp* quanto nel *ff*, il tasto deve sempre essere spinto sino in fondo con un atto di volontà e di decisione, dalla cui maggiore o minore rapidità dipenderà poi, come abbiamo già affermato, la qualità del suono prodotto.

b) *Tocco brillante:* è quello che conviene ai passi tipo *Scherzo* della *Sonata in si minore* di Chopin e risulta dall'applicazione veloce di quello scatto nervoso che abbiamo già definito al paragrafo sull'articolazione. In questo genere di tocco il tasto viene abbassato con un movimento assai più rapido che non nel precedente caso, ma nondimeno mantenuto sempre in certi limiti imposti anche dalla rapidità del tempo che accompagna sempre questo così detto *jeu perlé*.

c) *Tocco duro e metallico:* ne fu introduttore e largo applicatore Liszt, ed infatti non potrei citarne miglior esempio del seguente:

Liszt: POLACCA in mi maggiore.

Questo tipo di tocco trova anche larga applicazione in molte musiche contemporanee quali ad esempio il *Piano-rag-music* di Stravinskij. In questi tipo di tocco il tasto viene abbassato con estrema violenza e quindi è questo il caso ove il martello incontra la corda colla maggiore rapidità. Si potrebbe osservare che questo è precisamente il genere di suono meno gradevole del pianoforte, ma l'arte non è fatta solamente di elementi piacevoli e, vivendo unicamente di contrasti, è legittimo e logico che questo suono metallico e duro del pianoforte, contrapposto alla infinita gamma di sonorità morbide e poetiche che può offrire il medesimo strumento, abbia larghe possibilità di applicazione nell'arte pianistica.

d) *Tocco cantabile:* il cantare sul pianoforte (strumento che, per la sua incapacità non solo a crescere il suono ma perfino a mantenerlo, parrebbe negato al *cantabile*), il raggiungimento dunque di questa facoltà superiore malgrado le lacune fondamentali dello strumento, è stato sempre altissima preoccupazione di tutti i compositori ed esecutori. E il grave problema venne pienamente risolto prima dai compositori che, da Clementi in poi, seppero creare un genere di melodia speciale al pianoforte, [vale a dire una melodia dove si faccia scarso affidamento sulla tenuta del suono e si attribuisca invece larga importanza alla frequenza delle emissioni], e poi dagli esecutori che hanno rivolto la parte migliore delle loro ricerche a un suono pieno, dolce, caldo, vellutato, intenso, espressivo insomma, già pienamente raggiunto lo scorso secolo per opera di pianisti quali Chopin e Thalberg e quindi portato a più alta perfezione per opera di Liszt e di Rubinstein (occorre anche tener presente il continuo miglioramento della costruzione degli strumenti dal quale è dipesa in gran parte la profonda evoluzione di quest'arte del *cantabile* pianistico durante più d'un secolo). Non è esagerato affermare che la suprema virtuosità del pianismo risiede precisamente in questa facoltà del saper cantare su quello strumento, e che sia prova di maggior padronanza della tastiera l'esecuzione perfetta di un *Andante* di Mozart oppure di un *Notturno* di Chopin anziché quella di una *Rapsodia* di Liszt. Come l'arte di Bellini poggia su una virtuosità trascendentale della voce, così riposa sopra una non meno trascendentale arte del tocco l'esecuzione di una melodia di Chopin. Credo superfluo aggiungere altre parole per dimostrare la capitale importanza, nel problema generale del tocco, di questo aspetto particolare del *cantabile*, dal quale dipendono in gran parte le probabilità di successo del pianista. Vediamo adesso come si deve studiare per raggiungere questo difficilissimo obbiettivo.

Va detto anzitutto che, per ottenere il vero *cantabile*, è necessario di non aver esitazione nel premere il tasto. È caratteristica del pianista inesperto di aver sempre timore di suonare troppo forte quando esegue un *cantabile*, specialmente se di carattere dolce come quello precisamente di Chopin. Mentre invece, per ottenere la qualità di suono profonda, intensa, vibrante che sola permette di ben « cantare » sulla tastiera, è indispensabile di premere ogni tasto non solo con una certa risolutezza ma anche con una certa forza. Il problema sta nel trovare il giusto equilibrio tra questa

forza, che va dosata con somma sensibilità, e la dolcezza richiesta dalla melodia (si intende che parliamo qui di melodie di tipo espressivo e lirico e non di motivi di carattere eroico e « propulsivo » i quali richiedono invece il tocco di cui si è parlato poco fa alla lettera *c*), vale a dire che, nel presente caso, il martello dovrà percuotere la corda con una velocità abbastanza grande, senza tuttavia raggiungere (e nemmeno avvicinare) la estrema velocità del tocco *c*). Le melodie cantabili vanno di preferenza eseguite col *legato*. Vi sono tuttavia numerose eccezioni a questa regola, rese possibili dallo sviluppo della moderna tecnica del pedale, al quale può in moltissimi casi essere affidato il compito di legare fra loro i suoni melodici. Si potrebbero infatti citare innumerevoli casi di melodie ove il non *legato* permette di dare ad ogni suono, mediante l'artificio di sollevare leggermente la mano ogni volta onde pesare maggiormente sul tasto, un'intensità di vibrazioni infinitamente maggiore e più espressiva. Ma si tratta qui di un artificio di ordine trascendentale ed applicabile solamente da pianisti già prossimi a divenire maestri. Al pianista che non abbia ancora raggiunto questa eccellenza, non si può che raccomandare di suonare normalmente, vale a dire di cantare adoperando un bel *legato*. Il resto verrà poi per logica conseguenza di progresso.

L'elasticità dell' intero sistema dita-polso-avambraccio, indispensabile sempre nell'esecuzione pianistica, è più importante ancora nel *cantabile*, dove la bellezza del suono risulta appunto dalla scioltezza e dalla estrema libertà di movimenti lasciata a tutto quell'insieme anatomico.

Un ottimo mezzo coadiuvante per l'ottenimento di una maggiore intensità espressiva è, in molti casi, quello di valersi del pedale sinistro. Mediante questo aiuto, è possibile il toccare ogni suono con maggior forza e quindi si può intensificare il *vibrato* della melodia. Tale espediente può essere adoperato non solamente nel *p* ma anche, e sopra tutto, nel *mf* e persino in certi *f*.

e) *Tocco « impressionista »*: lo chiamo così perché questo tipo di tocco, raramente richiesto nelle musiche precedenti la fine dello scorso secolo, è quello indispensabile all'esecuzione di Debussy ed anche in parte di Ravel. L'imprecisione della musica debussyana, la sua vaporosità, la sua estrema raffinatezza, infine, impongono al pianista nuovi problemi di sonorità. E l'importanza del timbro acquista in questa musica una preponderanza sino allora sconosciuta, dovuta al fatto che, come nella pittura impressionistica, la vibrazione del colore diviene nel quadro l'elemento principale che comanda a tutti gli altri classici: volume plastico, prospettiva, disegno lineare, ecc., così nell'arte debussyana il timbro (che è per noi musicisti l'equivalente del colore pei pittori) diviene in certo qual modo l'elemento essenziale, più espressivo, costruttivo persino (non sembri questa affermazione un paradosso) del pezzo. Si comprende allora come sia necessario per il pianista allargare enormemente la sfera delle sue ricerche, onde giungere ad arricchire la propria tavolozza di tutte quelle infinitesimali sfumature senza le quali la musica impressionistica non vive.

In questa speciale tecnica del tocco occorre imparare a produrre il suono con una lievissima pressione del tasto. Ed anche qui, più che mai, è indispensabile suonare con una totale rilassatezza del braccio. Di particolare importanza è poi la posizione delle dita, che vanno tenute con un'incurvatura che permetta di sfruttare al massimo la sensibilità così acuta della loro estremità, sensibilità che scompare quando le dita si incurvano troppo. Bisogna, nelle mezze-tinte più delicate, più vaporose, più immateriali, tenere costantemente le dita a contatto con la tastiera, ed è condizione indispensabile alla piena utilizzazione della sensibilità del dito, tenere questo, già aderente al tasto prima di abbassarlo. Così solamente si potrà dosare ogni nota con sicurezza e giungere alle più lievi gradazioni di timbro.

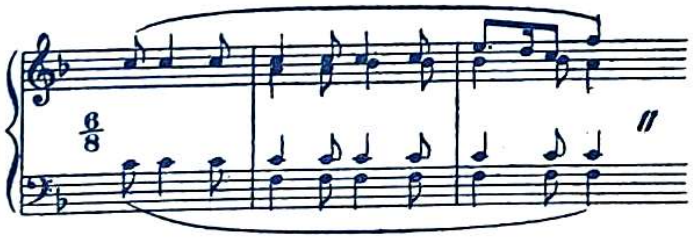
Debussy (che ebbi la fortuna di udire sovente da vicino) suonava i suoi *Preludi* con una delicatezza di tocco tale da creare l'illusione che egli suonasse direttamente sulle corde senza l'interposizione di una meccanica di pianoforte. In un certo senso, posso dire di non aver mai ascoltato un pianista che possedesse simile miracolosa qualità di tocco, almeno per quanto riguardava la musica sua.

Aggiungerò ancora che, per quanto questo sia un risultato difficilissimo da ottenersi, il suono vaporoso e, come abbiamo detto, immateriale che richiede la musica impressionistica non deve però essere inconsistente. Come non è affatto inconsistente (contrariamente a quanto si è detto in superati periodi polemici) l'arte del grande Francese, così non deve nemmeno esserlo la sonorità della quale essa si vale. Quindi, non bisogna confondere quella estrema fluidità e delicatezza sonora richiesta dall'impressionismo con un tocco inconsistente, ciò che è una cosa ben diversa.

Il tasto dovrà quindi, anche nel più inverosimile *pp, essere premuto a fondo* e *con decisione*.

Le cinque specie di tocco enumerate fin qui non esauriscono però tutto il campo delle possibilità sonore che deve possedere il pianista. Vi sono ancora altre specie di tocco le quali, per eccezionale che ne sia l'uso, debbono nondimeno far parte della tecnica del pianista completo. Trattandosi però di varietà di tocco le quali appartengono alla tecnica trascendentale, vale a dire a quella che non ha bisogno di insegnamenti e tanto meno di libri, mi limiterò a parlare solamente di quel tocco del quale si trova una mirabile applicazione nella *Berceuse* di Chopin: suonare una melodia con una sonorità ricordante quella della « celeste » dell'orchestra, quasi che invece di corde il pianoforte fosse armato di lame di metallo oppure di cristallo. Sonorità che si ottiene suonando *non legato* (a sostenere i suoni serve il pedale) e dando un lievissimo colpo ad ogni nota (malgrado il *pp*), il quale colpo permette di imitare meravigliosamente la dolcissima percussione del martelletto della celeste sulla lama metallica. È ovvio che questa sonorità non può servire che in taluni casi di melodie a carattere assolutamente fantastico, magico, *inespressivo* sopra tutto, come è precisamente il caso della *Berceuse* di Chopin (un'altra applicazione del medesimo tipo di sonorità si incontra nel trio della *Marcia Funebre* del medesimo autore).

Nello studio del tocco, occorre anzitutto esercitarsi a dare colore ed intensità diversa alle due mani, prima suonando più forte con la destra (come accade nella maggioranza dei casi ove la destra canta e la sinistra accompagna) e poi esercitando invece la sinistra a predominare sulla destra. Uno studio più difficile sarà poi quello di suonare contemporaneamente due note, con colore ed intensità differenti e colla medesima mano. Studio che è indispensabile per risolvere più tardi molti problemi difficili di equilibrio, tra i quali la classica disposizione a quattro voci, che si incontra in tutta la musica anche romantica:



Chopin: TERZA BALLATA

In questo caso, come in tutti quelli analoghi, bisogna attribuire alla parte superiore il valore di melodia cantabile (come il violino primo del quartetto quando in questo si trova la medesima disposizione), e cioè il 100 %; al basso (che nel quartetto sarebbe il violoncello) l'80 % di valore sonoro; ed infine solamente il 70 % alle due voci intermedie (secondo violino e viola nel quartetto). Questo esempio, pur così semplice, basta da solo ad illustrare quanto capitale sia la padronanza del tocco per la buona esecuzione polifonica e quale perfezione essa richieda. Inutile il dire che questo senso polifonico del tocco si acquista sopra tutto studiando l'opera di Bach. Ma non sono inutili, in casi particolari, esercizi di questo genere:

Ore quotidiane di lavoro.

Scrisse Paderewski: « gli alunni passano troppo tempo a suonare e troppo poco a studiare ». Ed infatti, si può dire che in generale gli alunni studiano troppo come numero di ore ma anche troppo poco nei riguardi del rendimento utile di queste ore. Se è indispensabile un certo quantitativo minimo di pratica quotidiana è non meno vero che è perfettamente inutile passare troppe ore davanti alla tastiera. Busoni mi disse una volta: « Non ho mai consacrato più di quattro ore quotidiane al pianoforte » (egli taceva però di avere l'invidiabile facoltà di risolvere i maggiori problemi tecnici non al pianoforte ma in altre sedi, come ho già avuto occasione di ricordare in questo stesso capitolo). È utilissimo far precedere il primo lavoro della giornata da una breve passeggiata all'aria aperta. Non bisogna stare al pianoforte per troppo tempo di séguito. L'attenzione ininterrotta genera stanchezza già dopo una mezz'ora ai principianti ed il pianista più agguerrito deve riposarsi dopo ogni ora. Lo studio ideale sarebbe quello diviso in otto mezze ore. Studiare sette, otto e più ore quotidiane è una semplice pazzia, non essendo possibile che l'attenzione si concentri veramente per così lungo tempo. È vero che, in generale, coloro

che studiano tante ore fanno poco assegnamento sul proprio cervello e contano invece assai più sull'addestramento meccanico ed «animalesco» (anche i cani ammaestrati imparano la loro parte a furia di ripeterla) delle proprie estremità. Ad ogni modo, se lo studioso tiene presente il primo dei tre principi fondamentali enunciati in questo capitolo, quello cioè della cerebralità della tecnica la quale va considerata unicamente come il risultato di un'attività della mente, se lo studioso, dunque, non perde mai un istante di vista l'applicazione di questo principio, egli potrà ottenere progressi rapidissimi ed anche sorprendenti. È anche necessario l'abituarsi fin dal principio a comprendere le ragioni della difficoltà tecnica di ogni problema. Come ho già detto cominciando questo capitolo, non vi sono misteri nel campo dei problemi pianistici, e non vi è difficoltà della quale un attento, intelligente esame non ponga il pianista in grado di scoprirne le cause. In molti casi, su venti note ve ne sono appena cinque di ardua esecuzione. Lo studioso deve dunque sin dai primi anni avvezzarsi ad analizzare ogni difficoltà, cercandone le cause e *smontando* a pezzi ogni passo, come si smonta un meccanismo. E come si ricompone un meccanismo smontato, così il pianista deve *ricomporre* il passo totale dopo averne isolato e studiato separatamente ogni difficile particolare.

Insomma, se lo studioso opera con una costante applicazione della volontà ed uno sforzo incessante della mente, egli potrà studiare relativamente poco ogni giorno. Ma se egli suona per molte ore senza concentrazione, prenderà una strada assai più lunga e molto probabilmente non raggiungerà mai l'obbiettivo finale.

Scale.

Ecco una delle difficoltà basilari del pianoforte, ma anche uno dei problemi più trascurati dai giovani studiosi. È incredibile quanto pochi sieno gli alunni che comprendono tutta l'enorme importanza di questa parte dello studio tecnico e che sappiano quindi consacrarvi il tempo e l'attenzione necessaria, mentre invece di possedere a fondo il meccanismo delle scale è condizione indispensabile di una buona tecnica. La scala racchiude in sé vari problemi tutti di alta importanza, ognuno dei quali basta a richiedere un alto grado di concentrazione da parte dell'alunno: posizione razionale della mano, articolazione delle dita, eguaglianza delle medesime, qualità del suono, *legato* e infine passaggio del pollice. Basta questa semplice enumerazione per far comprendere quale sforzo di applicazione esiga lo studio di questo ramo della tecnica pianistica.

Sono indispensabili anzitutto alcuni esercizi preparatori. Oltre a quelli che servono più specialmente alla buona tenuta della mano e allo sviluppo dell'articolazione, occorre poi dedicare (almeno nei primi anni di studio) al passaggio del pollice opportuni esercizi che si trovano in tutti i libri specializzati (particolarmente raccomandabili sono quelli indicati da Cortot a pag. 26 del suo magnifico libro *Principes rationnels de la technique pianistique*, Senart, Parigi). Sin dai primi passi, bisogna tener costantemente presente che l'azione del pollice nelle scale (e più tardi anche negli arpeggi) non deve recare nessuna ineguaglianza di sonorità e nessuna modificazione nella tenuta o nel giuoco delle altre dita. È indispensabile studiare prima le scale a mani separate. Sono troppe le difficoltà da superare in questo ramo tecnico per pretendere che un principiante possa sin dall'inizio far suonare assieme due mani che debbono svolgere il loro sforzo digitale in condizioni costantemente differenti. Il lavoro particolare del pollice avviene in condizioni molto diverse secondo il senso della scala; il meccanismo del suo movimento varia totalmente se la scala è ascendente oppure discendente. È indispensabile imparare sin dall'inizio a *preparare il passaggio del pollice nella scala ascendente alla mano destra* e *discendente alla sinistra*, avviando quel dito, appena ha finito di suonare, verso la posizione successiva, dimodoché quando viene il momento di suonare la nota, il pollice sia non solo davanti ma anche vicinissimo al tasto. La mano deve rimanere estranea a questo lavoro speciale del pollice, ma deve però favorirlo mediante un'adeguata posizione, vale a dire che la mano dovrà essere voltata in senso contrario alla marcia della scala ed alla direzione nella quale si esercita lo sforzo del pollice, non esitando nemmeno a staccare leggermente il gomito dal busto per facilitare questo orientamento. In questa posizione della mano, e sopra tutto nel meccanismo di spostare costantemente ed anticipatamente il pollice verso la prossima sua posizione, risiede il segreto della scala fatta bene. La maggior parte degli alunni eseguono malissimo le scale perché il loro pollice rimane davanti al tasto suonato durante tutta l'esecuzione di ognuno dei due gruppi di tre o quattro note nei quali si suddivide ogni scala diatonica, e solamente all'ultimo momento corre precipitosamente ed in ritardo verso

la nuova posizione determinando così quelle scale nelle quali ogni passaggio di pollice si segnala per un netto distacco dei due gruppi fra loro, nonché per un vero *sf* che accompagna infallibilmente ogni nota toccata dal pollice.

Studiando dunque dapprima le scale colle mani separate, è necessario esercitare molto severamente quel controllo dell'orecchio che abbiamo definito come condizione fondamentale di tutta l'esecuzione pianistica. Essendo diversa la forza delle singole dita, l'alunno dovrà esercitarsi sin dall'inizio a raggiungere una perfetta eguaglianza nel loro suono, cosa che egli non può evidentemente acquistare se non collo studio separato delle mani e col controllo costante dell'orecchio.

Nell'esercitare l'eguaglianza delle dita, bisogna accordare molta attenzione al fatto che il pollice risulta normalmente più debole di tre altre dita (se ogni suo passaggio è segnalato nelle esecuzione dei pianisti maldestri con quello *sf* caratteristico del quale ho parlato poco fa, questo avviene perché la mano salta ad ognuno di quei passaggi e quindi quello *sf* è imputabile non all'azione del pollice, ma a quella del peso della mano, ciò che è una cosa ben diversa). Basta riflettere che il lavoro del pollice nella scala avviene sempre in senso orizzontale, passando sotto le altre dita, per comprendere sùbito che questo dito si trova in condizioni assai più sfavorevoli, in fatto di articolazione, dei quattro altri che possono invece esercitare la loro azione in senso verticale.

Le scale non sono tutte di eguale difficoltà e questo è dovuto principalmente al fatto che il passaggio del pollice è più facile dopo un tasto nero anziché dopo un bianco. Quindi la scala di *do maggiore* è molto più difficile delle altre e non va studiata per prima.

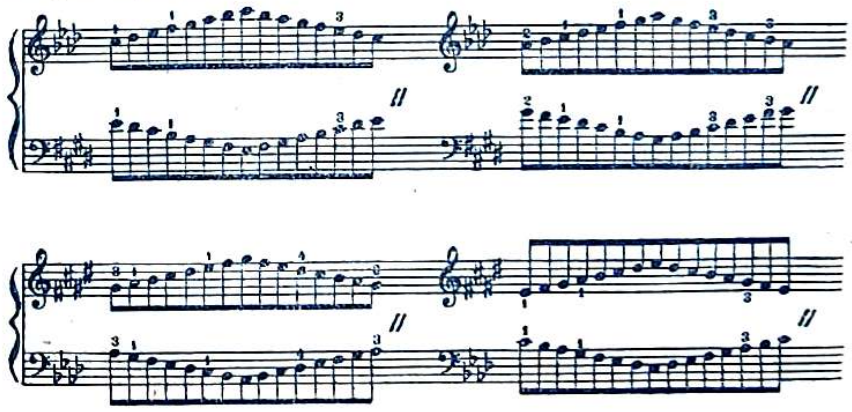
Le scale vanno esercitate sempre con estrema lentezza. Soltanto quando se ne possederà perfettamente il meccanismo (cosa che si raggiunge soltanto nel periodo ultimo dello studio) si potrà allora permettersi il lusso di eseguirle presto. Suonare velocemente (*e quindi male*) le scale è tempo totalmente perso, che meglio sarebbe dedicare a qualsiasi altra occupazione più proficua, come ad esempio a una bella passeggiata. Il rilassamento naturale dei muscoli (del quale ho già parlato in principio di questo capitolo) deve essere costante nell'esecuzione delle scale, e deve divenire istintivo nell'alunno (« come una sua seconda natura », dice argutamente Leimer nel suo libro).

È ovvio che occorre esercitare ogni giorno le ventiquattro scale. Di ognuna di queste bisogna conoscere perfettamente il numero di alterazioni e la diteggiatura. L'alunno dovrà essere capace di dire a memoria, e senza l'ausilio della tastiera, qualunque diteggiatura di qualsiasi scala.

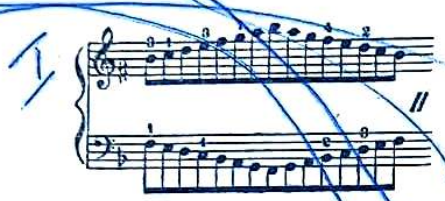
Riassumendo questa parte così importante dello studio diciamo che: *a*) bisogna dapprima imparare a memoria (e preferibilmente senza la presenza della tastiera) le alterazioni delle ventiquattro scale e la loro diteggiatura; *b*) studiare a mani separate e con grande lentezza, riunendo le due mani soltanto quando si sia già raggiunto un relativo grado di perfezione nello studio separato; *c*) sorvegliare colla massima concentrazione l'eguaglianza delle varie dita; *d*) nella scala ascendente della destra ed in quella discendente della sinistra, preparare ogni passaggio di pollice mediante un'opportuna posizione di mano (e di avambraccio), spostando ogni volta anticipatamente il pollice della posizione superata alla successiva; *e*) studiare le scale per ordine di difficoltà, lasciando per ultima quella di *do maggiore*, la quale contrariamente a quanto credono gli inesperti, è la più ardua di tutte.

Non sarà certo inutile, nella seconda parte degli studi pianistici, conoscere ed esercitare anche certe scale greche, quali la dorica, la ipodorica e la ipolidia, che si incontrano in molte musiche moderne.

Lo studio approfondito delle scale porterà lo studioso a non poche osservazioni interessanti. Una fra le più curiose, è quella dell'analogia di diteggiatura esistente fra quelle scale maggiori che hanno il medesimo numero di alterazioni opposte (diesis e bemolli). Ad esempio, basti citare l'esempio seguente.



Talvolta pare che il sopracitato principio d'identità nella diteggiatura non si verifichi, come per esempio in queso caso:



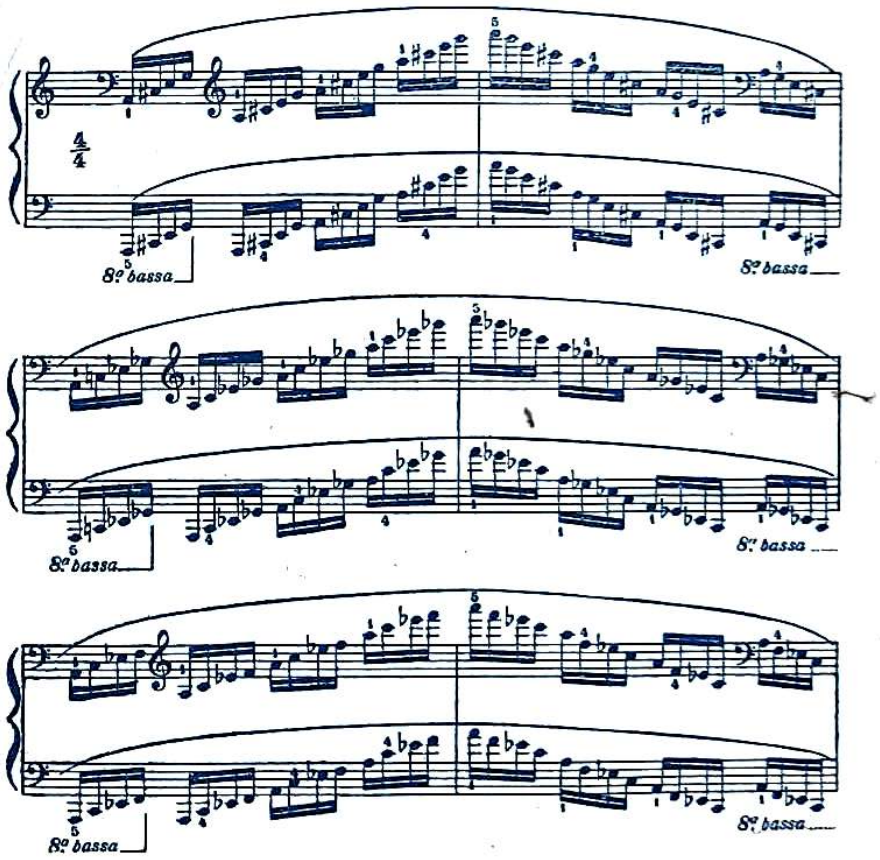
Tuttavia l'identità di diteggiatura riappare qualora, nella scala di *fa maggiore*, si sostituisca, nella mano sinistra, alla numerazione normale quella che sarebbe assai più logica:

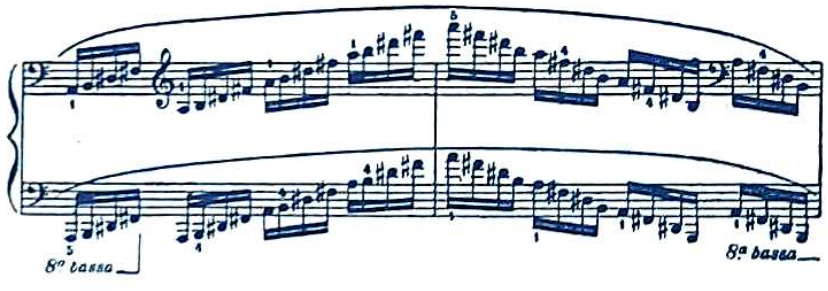
Può quindi essere uno studio altamente proficuo per l'alunno (già giunto però all'ultima fase dello studio tecnico) di esercitare contemporaneamente scale di diverse tonalità ma di identica diteggiatura. Sarà questo non solamente un ottimo esercizio per la mente, ma costituirà inoltre un'eccellente preparazione per affrontare più tardi i problemi della politonalità contemporanea, problemi pei quali occorre non solo l'addestramento delle dita ma anche, e sopra tutto, quella del cervello. (Credo che il primo maestro che abbia rivelato queste identità di diteggiatura, e ne abbia fatto oggetto di acute osservazioni, sia stato Moritz Moszkowski nella sua eccellente e raccomandabilissima *Ecole des doubles notes,* Enoch, Parigi.)

Arpeggi.

I problemi sono pressapoco quelli delle scale, delle quali l'arpeggio non è in realtà che una sintesi. Il meccanismo tuttavia del passaggio del pollice richiede negli arpeggi un orientamento della mano alquanto più accurato che nelle scale, e sarà anche necessario ricorrere ogni volta ad una leggera rotazione del polso onde favorire quanto più è possibile il passaggio del pollice. I muscoli della mano destra dovranno essere rilassati come nelle scale, seppur sia assai più difficile, data la maggior tensione muscolare richiesta dalla particolare configurazione degli arpeggi. Eccellenti esercizi preparatori al passaggio del pollice negli arpeggi si troveranno nel medesimo libro già citato da Cortot, a pag. 28. Inutile aggiungere che, come per le scale, lo studio degli arpeggi va fatto lentamente e colla maggior concentrazione. Sarà utile cominciare dallo studio degli arpeggi basati sugli accordi perfetti *maggiore* e *minore*, ed esercitare questi quotidianamente in tutti i toni. Appena ottenuta la padronanza di queste prime armonie, si passerà allora alla pratica degli arpeggi di settima dominante e di settima diminuita.

Agli alunni già evoluti, consiglio il seguente esercizio di mia invenzione e che ottiene il doppio scopo di allenare al momento stesso la mente e le dita, esercitando l'accordo di settima dominante coi suoi tre rivolti e l'accordo di settima diminuita in tutte le posizioni e con tutte le diteggiature:





continuare cromaticamente per gli 11 semitoni superiori, sempre colla stessa formula armonica e sempre colla stessa diteggiatura.

Accordi.

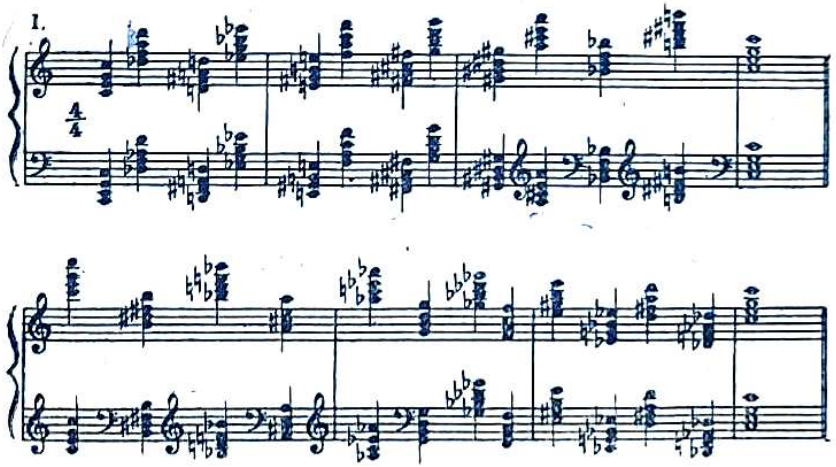
È questo pure un reparto della tecnica pianistica al quale di rado si accorda la dovuto attenzione. È necessario imparare sin dall'inizio a *suonare insieme tutte le note di ogni accordo di tre, quattro o cinque suoni.* Lo studio degli accordi sarà immensamente facilitato dall'applicazione costante e sopra tutto *viva* dell'armonia. Io vedo ogni giorno alunni che hanno studiato tre anni di armonia ma che sono incapaci di dire il nome di questo o di quell'altro accordo. Ora, la sicurezza completa dell'esecuzione degli accordi si acquista solamente quando si ha un'idea chiarissima, sintetica e *preventiva* di ogni insieme *verticale* di suoni. Non solo, ma è inoltre indispensabile giungere a tale chiarezza di percezione preventiva nell'esecuzione degli accordi presi dall'alto che la mano, quando

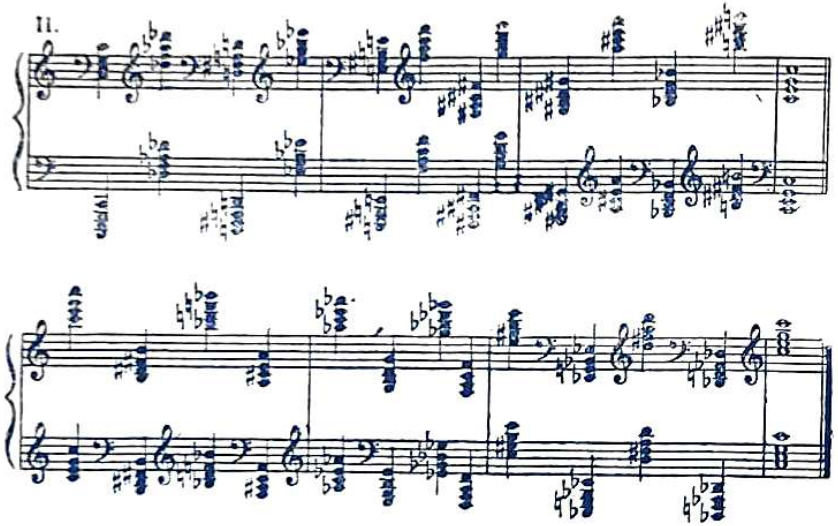
inizia il movimento discendente che deve terminare colla percussione dell'accordo, abbia già adottata la forma di quell'accordo, in modo che le dita tocchino tutte simultaneamente il loro tasto, così come una maschera di gesso sposa la plastica del modello.

Aggiungerò inoltre che sono rari i pianisti i quali sanno suonare insieme tutte le note di un accordo. Difetto nondimeno insopportabile, del quale vi è da meravigliarsi che non si accorgano maggiormente gli insegnanti responsabili.

Nel *ff* è necessario imparare ad utilizzare l'intervento della spalla, facendo pesare la parte superiore del corpo per il tramite di quella, ciò che conferisce il massimo della potenza agli accordi. Riferendosi poi ancora agli accordi *ff*, non è affatto vero che, come si raccomandava ai tempi di Anton Rubinstein, questi vadano sempre presi dall'alto. Nella maggior parte dei casi si ottiene così un suono brutto e spiacevole. Assai miglior risultato si avrà attaccando la tastiera da vicino, ma sempre, ripeto, col *peso della parte superiore del corpo*, ciò che garantisce col minimo dello sforzo una grande pienezza e rotondità di suono.

Per lo studio degli spostamenti da accordo ad accordo, raccomando in particolar modo il seguente mio esercizio.





applicare la medesima formula
all'accordo perfetto minore:

all'accordo
di settima dominante:

ed all'accordo
di settima diminuita:

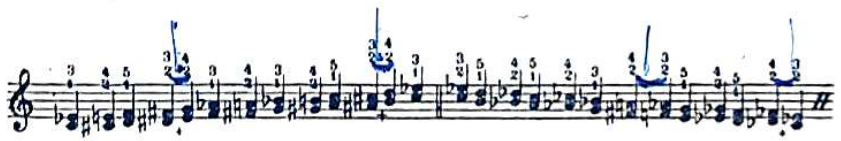
Note doppie.

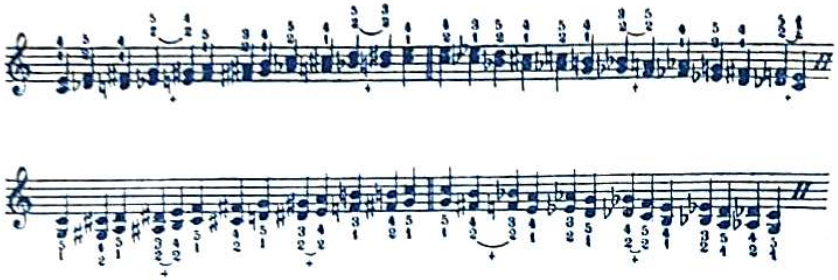
Queste vanno divise in due specie: *a)* quelle di carattere prevalentemente polifonico, risultanti dall'affidamento alla medesima mano di due o tre melodie (o parti) diverse, procedimento che sta alla base dell'arte di G. S. Bach e di tutti i maggiori polifonisti; *b)* le note doppie più propriamente dette, come sarebbero a dire le terze, quarte e seste, nel qual caso però abbiamo identità di ritmo nelle due parti e quindi ci troviamo di fronte a problemi alquanto diversi da quelli delle parti indipendenti polifoniche. In ambedue i casi, però, abbiamo un primo problema da risolvere, che riguarda in ispecial modo il tocco: una delle due (o tre) parti è principale (nelle combinazioni polifoniche può essere tanto la superiore quanto una delle inferiori, ma nelle serie di terze o di seste

è quasi invariabilmente quella superiore che ha funzione melodica), e deve quindi avere una maggiore intensità di suono sufficiente ad assicurarne la facile percezione a qualsiasi ascoltatore. Tuttavia, se vi è una certa identità tecnica nei due casi sopracitati, all'atto pratico i mezzi materiali necessari ad ottenere la perfetta esecuzione dei singoli problemi differiscono molto fra di loro. Il giuoco polifonico è sempre dominato dalle esigenze melodiche ed espressive di ognuna delle melodie simultanee, ed è quindi infinitamente mobile e variabile, mentre invece nelle serie virtuosistiche di terze e di seste, la leggera predominanza che si accorda alla parte superiore, non ha altro valore che quello di dare chiarezza e precisione all'artificio tecnico.

Ricorderò ancora una volta l'immensa importanza dell'opera di Bach per il giuoco polifonico di note doppie. In quella musica solamente, si può apprendere a fondo che cosa sia l'esecuzione simultanea di parecchie melodie. Per l'esecuzione invece delle terze e delle seste romantiche, sarà utile ricorrere ad esercizi speciali, fra i quali hanno particolare utilità le scale in doppie terze e doppie seste. Lo studioso dovrà provvedersi di un libro sicuro per quanto riguarda le varie diteggiature di questa scala, diteggiature assai difficili (i già citati libri di Moszkowski e di Cortot sono esaurienti per quanto riguarda queste diteggiature, né saprei consigliarne di migliori) che lo studioso dovrà conoscere a fondo. Anche per lo studio di queste scale varrà la norma di esercitarle adagio e colla massima concentrazione. Particolare attenzione si dovrà rivolgere ad ottenere una perfetta simultaneità nelle note doppie, sorvegliando la posizione delle dita onde queste raggiungano i rispettivi tasti col più rigoroso sincronismo.

Non sarà inutile ricordare qui il principio moderno di diteggiatura applicabile alle scale in terze maggiori e minori, e anche a quelle in quarte, e che consiste nello scivolamento del secondo dito dopo l'ultima nota di ognuno dei due gruppi di tasti neri, tanto in senso ascendente quanto in senso discendente, cioè:





diteggiatura che ha il grande yantaggio di evitare l'antico salteggiare del pollice sui tasti bianchi *mi fa* e *si do*, assicurando un perfetto *legato*.

Trillo.

Vi sono pianisti che, nascendo, sono stati dotati da Dio di un trillo perfetto, e quindi non hanno bisogno di studiarlo. Tuttavia, anche in questo caso, sarebbe esagerato il dire che il trillo sia unicamente una disposizione fisica naturale e che non lo si debba studiare. Il consacrare alcuni minuti dello studio quotidiano al perfezionamento di questo artificio tecnico, potrà in non pochi casi dare risultati insperati. Questa volta ancora, il controllo dell'orecchio sarà la prima condizione dello studio. La seconda, di possedere già una buona e nervosa articolazione. Terza, di evitare l'irrigidimento dei muscoli e di eseguire il trillo a tempo giusto, non troppo lento ma anche non troppo presto. Le diteggiature sono personali e talvolta certi esecutori ottengono ottimi trilli con diteggiature impossibili ad altri pianisti. Ad esempio, io ho sempre eseguito colla massima facilità (e sin dall'infanzia, senza mai studiarlo) il trillo della destra col terzo e quinto dito, cosa che non ho mai potuto insegnare a nessun alunno. Quindi lo studioso dovrà scegliersi a seconda dei casi le diteggiature a lui più convenienti.

Tecnica del polso.

Giungiamo qui a una parte particolarmente importante della tecnica pianistica, la più importante anzi, dopo quella che forma oggetto di tutta la prima parte dello studio, vale a dire il puro meccanismo pre-clementiano, il quale limita quasi esclusivamente la sua sfera di azione al dito. Come dice così acutamente Cortot nei suoi *Principes rationnels* già citati: «Si è generalmente portati, e questo sopra tutto all'inizio del-

lo studio, ad attribuire a una specie di attività puramente digitale tutti i meriti d'una bella esecuzione pianistica, costituendo del resto questa concezione uno dei principii più solidamente emergenti dalla maggior parte dei trattati d'insegnamento. Essendo la sonorità dello strumento prodotta dall'urto del martello sulle corde ed essendo a sua volta, questo urto, determinato dall'azione delle dita sui tasti, sembra quindi assai ragionevole di giungere senz'altro alla conclusione che la mobilità e l'agilità di queste sono il fattore più importante della tecnica della tastiera. In realtà, però, privata dal concorso che le arreca la flessibilità del polso, questa azione delle dita non oltrepassa risultati abbastanza modesti e il grado di virtuosità al quale si potrebbe pretendere consacrando a quest'azione l'essenziale dello studio tecnico, non permetterebbe di raggiungere che un ordine di risultati piuttosto primario ed in nessun caso di natura trascendentale. Si può insomma affermare che la tecnica del polso è il naturale e necessario completamente di quella delle dita, e che è solamente mediante il possesso totale ed assoluto di ambedue che il pianista può veramente dire di saper suonare il suo strumento e di essere in grado di risolvere qualsiasi problema tecnico ed interpretativo».

Il meccanismo propulsivo del polso si può suddividere in quattro specie:

a) I movimenti orizzontali: questi stanno alla base della tecnica delle scale, degli arpeggi ed in generale di tutti quei passi in cui il concorso del polso è necessario per assicurare la mobilità della mano.

b) I movimenti verticali: quelli cioè che servono ad assicurare la ripetizione di un medesimo accordo o di una medesima nota sul medesimo tasto col medesimo dito; i movimenti insomma che sono la base della tecnica delle ottave, degli accordi ripetuti e dei passi a due mani alternate.

c) I movimenti che sono una combinazione delle due specie precedenti, e che servono quando si deve spostare il medesimo accordo colle medesime dita su altri tasti.

d) Quei movimenti, infine, di oscillazione del polso che servono per l'esecuzione dei tremoli, accordi, arpeggiati, ecc.

Per ragioni di brevità di spazio, tralasceremo qui lo studio della specie *a*), il quale del resto fa parte, per forza di cose, della tecnica già incontrata delle scale e degli arpeggi. E parleremo invece, rapidamente, della specie *b*), la quale ha essa pure tanta importanza.

La principale difficoltà che incontra l'alunno nel giuoco di ottave, è quella di conservare costantemente la flessibilità del polso, che sola permette di sfuggire al crampo. Questa flessibilità può essere dono innato del pianista, ma è anche, in molti casi, risultato di paziente ed attento studio e di uno sforzo dell'intelligenza. La storia del nostro strumento offre nomi di pianisti come Anton Rubinstein o Ferruccio Busoni, oppure, ai giorni nostri, di Vladimir Horowitz, ai quali la natura ha concesso l'eccezionale privilegio fisico di poter ribattere indefinitamente e ad ogni velocità lunghe serie di ottave o di accordi col puro movimento del polso. Queste sono luminose eccezioni naturali, davvero invidiabili. Bisogna però aggiungere, a conforto di chi prova scoraggiamento di fronte a simili fenomeni, che il giuoco delle ottave, e in generale dello staccato del polso, può essere acquistato da chiunque voglia dedicare a questo ramo della tecnica il tempo necessario, anche se dotato di mezzi fisici ordinari. Le ottave di polso si fanno in due modi: il primo tenendo la mano sospesa in aria per mezzo del braccio e lasciandola cadere ogni volta sul tasto. Questa specie di gioco di ottave è quella che serve ai passi leggeri o di poca sonorità, come il principio del finale della sesta *Rapsodia Ungherese* di Liszt, ed è anche quella dov'è maggiormente facile evitare l'irrigidimento del polso e dell'avambraccio. Occorre imparare sin da principio ad assicurarsi una perfetta identità di movimenti di polso, la quale sola può a sua volta garantire la regolarità ritmica e dinamica del passo. Per la sicurezza delle note, non è necessario che l'alunno perda tempo a sorvegliare le due note di ogni ottava; basterà che egli si guidi sul pollice, e il dito superiore seguirà la direzione impressa dal compagno, così come in un binario ferroviario la seconda rotaia rimane sempre ad invariabile distanza dall'altra.

È opportuno dedicare particolare attenzione ai passi di ottave alternate, tipo

sorvegliando colla massima cura ogni movimento delle mani, essendo la perfetta identità di ampiezza di questi movimenti alternati il segreto della più o meno perfetta esecuzione di questo genere di passi.

Le ottave, però, nei passi specialmente di grande forza, si debbono talvolta eseguire colla partecipazione del braccio invece che del solo polso, rimanendo questo, in simile caso, rigido. A rigor di termini, non si tratta quindi di tecnica di polso, e questo secondo modo di suonare le ottave dovrebbe essere contemplato in altro luogo. Ma, dato che si tratta sempre di tecnica di ottave, è inutile dissociare questo secondo modo di suonare le ottave (e gli accordi) dall'altro, del quale esso forma il complemento naturale. Le ottave eseguite in quest'altra maniera, si prendono colla forza dell'avambraccio, il quale, strettamente fisso col polso questa volta non flessibile, si sostituisce a quello ed assicura la percussione di ogni ottava e la propulsione dell'intero sistema avambraccio-polso. Questa seconda maniera di eseguire le ottave serve per passi di grande forza, come quello ad esempio che inizia il primo *Allegro* della *Sonata* in *si minore* di Liszt. È una tecnica più difficile dell'altra perché, dovendosi per necessità di cose mantenere rigido polso ed avambraccio, riesce alquanto problematico evitare la stanchezza. Tuttavia, il problema si risolve quando si perviene a rilasciare i muscoli fra ogni movimento, rilassamento che è, naturalmente, di brevissima durata, ma sufficente allo scopo. D'altronde, l'intervento della spalla come elemento sussidiario di forza e di propulsione gioverà moltissimo ad assicurare una felice esecuzione di questi difficili passi.

I movimenti tipo *c*) non richiedono qui speciali spiegazioni. Quanto a quelli della specie *d*), hanno molta importanza. La tecnica dell'oscillazione del polso, applicata a passi tremoli o di accordi arpeggiati va studiata colla dovuta attenzione. Non di rado lo studioso non riesce ad eseguire certi passi senza incontrare stanchezza o magari crampo, e questo perché non sapeva valersi dell'oscillazione del polso. È molto utile esercitarsi alle ottave arpeggiate, delle quali si trovano così numerosi esempi nel pianismo di Beethoven, difficoltà che, essendo poi caduta in disuso, non si studia più, ma che merita nondimeno considerazione, non fosse altro che per l'esecuzione dei *Concerti* e delle *Sonate* beethoveniani.

Abbiamo sinora passato in rassegna le difficoltà principali e fondamentali della tecnica pianistica. Prescindendo dalla posizione della mano, dalla indipendenza delle dita, dal *legato* e dallo *staccato* ed infine dal tocco, che non si possono chiamare specificatamente difficoltà speciali, ma

che sono piuttosto problemi generali ognuno dei quali è collegato con vari altri, possiamo ricordare che il ciclo dei problemi particolari del pianoforte si suddivide nelle seguenti quattro categorie:

a) Scale;
b) Arpeggi;
c) Note doppie (terze, seste, quarte, ecc.);
d) Polso (ottave, accordi ripetuti, ecc.).

Tutte le difficoltà che il pianista può incontrare nel suo periodo di formazione come poi nella sua carriera rientreranno sempre in una di queste quattro grandi divisioni. Ciò significa che possedere a fondo la tecnica di ognuna di queste, vuol dire in pari tempo essere padrone del proprio strumento e di qualsiasi musica.

[Un umorista diceva: i pianisti si dividono in due specie, quelli che dominano il loro strumento e quelli che ne vengono invece dominati].

Nello sviluppo dello studio è necessario tener sempre presente la resistenza dei propri mezzi, la quale, oltre a essere fisica, è anche di ordine morale. Chi non è stato concertista, non può neanche lontanamente sospettare quanto essenziale sia il fattore morale nella capacità di resistenza del pianista a uno sforzo prolungato. Occorre dunque che lo studioso, mentre dedica ogni cura a sviluppare i propri mezzi fisici-muscolari, consacri una non minore attenzione ad irrobustire la propria volontà di resistenza, rifuggendo da ogni forma di pessimismo o, per meglio dire, di « disfattismo » morale ed accompagnando invece i propri progressi tecnici con un corrispondente ed incessante accrescimento di fiducia in sé stesso. È necessario che ogni problema tecnico, grande o piccolo, venga sempre affrontato dallo studioso non solo colla ferma volontà di risolverlo, ma anche con la certezza che questa soluzione si troverà.

Il pedale.

Dobbiamo adesso parlare diffusamente di uno fra i maggiori problemi dell'esecuzione pianistica, di una risorsa infinitamente originale e preziosa del nostro strumento, caratteristica che, se manovrata con sapienza, può accrescere senza limiti il fascino e la poesia dell'esecuzione altrettanto quanto può rovinarla l'impiego maldestro del medesimo artificio. E purtroppo dobbiamo constatare ad ogni momento della nostra pratica quotidiana di insegnanti, che i nove decimi degli alunni non hanno la ben-

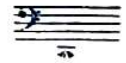
ché minima idea di che cosa rappresenti il giuoco del pedale nell'esecuzione pianistica, e nemmeno del perché lo si adoperi. Questo certo non per colpa loro, ma per colpa invece dei loro maestri che non seppero nulla insegnar loro di questa delicatissima materia.

Perché si impiega il pedale (parliamo, beninteso, di quello destro)?

A questa interrogazione la maggior parte degli alunni non sa che cosa rispondere; molti dicono: « Per suonare più forte » (!).

Il pedale (destro) è essenzialmente un potente mezzo di arricchimento della qualità del suono. Ed è qui necessario un momentaneo sconfinamento nel campo della fisica per spiegare quali sieno le ragioni di questa modificazione del suono.

È noto che un qualunque corpo che vibri comunica le sue vibrazioni ai corpi circostanti. E quando il corpo che riceve la vibrazione è tale da poter rendere vibrando lo stesso suono prodotto dal corpo che gli comunica l'ondulazione, questo secondo corpo emette allora lo stesso suono del primo. Ma vi ha di più: *possono vibrare medesimamente tutti quegli altri corpi che diano non la nota fondamentale, ma uno qualsiasi dei suoni armonici naturali del suono emesso dal primo corpo.* Applicando questo fenomeno al caso particolare del pianoforte, possiamo allora immediatamente comprendere che, se tocchiamo una nota qualsiasi col pedale destro abbassato, vale a dire cogli smorzatori sollevati (libere quindi le corde di vibrare), tutte le corde che corrispondono agli armonici di quelle corde, si metteranno a vibrare per « simpatia ». Mentre invece se lasciamo sollevato il pedale rendendo quindi afone le corde medesime, il suono prodotto sarà limitato alla nota fondamentale e ai suoi armonici naturali. Data la enorme ignoranza degli alunni (ed anche non pochi insegnanti) in fatto di fisica-acustica, credo utile spiegarmi con un esempio. Suonando la nota



col pedale in posizione di riposo, non avremo che il suono fondamentale (cioè quello suonato) coi suoi ordinari ed inseparabili armonici. Mentre invece se suoniamo il medesimo

col pedale (destro) abbassato, vibreranno per «simpatia» tutte le seguenti corde:

e quindi il suono sarà infinitamente più ricco e sostanzioso.
Questa è la prima ragione dell'impiego del pedale (destro). Ma ve ne è un'altra importantissima: quella della possibilità che offre il medesimo congegno di prolungare il suono di quelle note delle quali, per ragioni di necessità, si deve abbandonare il corrispondente tasto prima della fine del valore segnato.
Son queste le due funzioni essenziali del pedale (destro) né altre ve ne sono. Ma la loro semplice descrizione basta a dimostrare quali sieno e quanto immense le possibilità che esse conferiscono al pianista che sappia valersi di simile straordinario mezzo fonico ed espressivo.

Se l'impiego del pedale, per parte di un grande esecutore, è una attività la quale è essenzialmente immaginativa ed intuitiva e può considerarsi come « un'arte nell'arte » del suonare al pianoforte, se allora quest'arte può sembrare complessa ed accessibile a ben pochi pianisti, non è men vero che le regole essenziali sulle quali poggia questa parte del pianismo sono poche e assai semplici. Vediamole.
La prima regola, invariabile per qualsiasi musica di qualsiasi epoca, è quella che *il rinnovo del pedale deve seguire immediatamente l'esecuzione del nuovo accordo o della nuova nota melodica.* Vale a dire che, invece di rialzare il piede prima di suonare il nuovo accordo (o la nuova nota melodica) riabbassandolo contemporaneamente all'esecuzione di questi, si deve invece *attendere di aver suonato il nuovo elemento armonico o melodico per rialzare solamente allora il piede e riabbassarlo sùbito dopo.* Questa regola è *assoluta* e solamente dalla sua rigida osservazione si può attendere un uso normale e musicale del pedale destro. In principio, questo modo di adoperare il pedale (che Sgambati chiamò con felice espressione: *sincopato*) riesce abbastanza difficile ai principianti, i quali istintivamente tendono ad abbassare insieme dito e piede. Ma, se l'insegnante conosce bene la regola (cosa purtroppo rara) e possiede un orecchio vigile e severo (cosa ancor più rara), in breve tempo il pedale « sincopato » riesce facile all'alunno quanto l'altro e per tutta la vita non lo dimentica più.

Per meglio comprendere questa tecnica del pedale, non sarà inutile allenarsi con qualche esercizio in accordi di questo genere:

rialzando appunto il pedale appena suonato l'accordo e prima di abbandonarlo a sua volta, in modo da ottenere che, seppur non tenuti, gli accordi risultino tutti legati fra di loro.

La seconda regola è quella che *ogni registro dello strumento comporta un trattamento diverso del pedale.* Più si va verso gli acuti, e maggiormente libero può essere l'uso del pedale. Mentre invece scendendo verso il grave si deve rinnovare il pedale *con sempre maggior lentezza.* Questo è dovuto al fatto che, mentre basta una frazione infinitesimale di tempo perché lo smorzatore soffochi il suono delle corde sottili e corte del registro superiore, le grosse corde dei bassi di un pianoforte (specialmente da concerto) richiedono un tempo infinitamente più lungo per cessare di vibrare sotto la medesima azione. Basterà allo studioso di fare alcune esperienze di note isolate combinate coll'uso del pedale per rendersi conto di questo principio di capitale importanza, alla ignoranza del quale vanno attribuite la maggior parte di quelle orrende confusioni di suono che ornano tante esecuzioni dilettantesche.

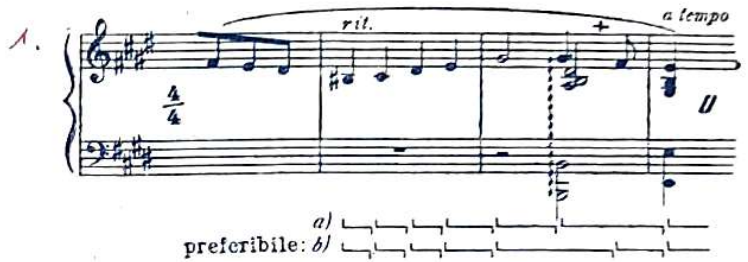
Una terza regola è quella che *il pedale deve essere rinnovato ad ogni mutamento di armonia,* ed è regola essa pure di grande importanza. Tuttavia, mentre le due regole precedenti non soffrono praticamente eccezioni, non altrettanto può dirsi di quest'ultima. Nella musica moderna infatti, ed in ispecial modo in quella impressionista, sono molti casi dove una « confusione » di suoni che sarebbe insopportabile nell'arte classica, riesce invece bellissima in creazioni le quali sono per natura stessa vaporose, *flou,* immateriali. E persino nei classici (vedi principio del finale dell'op. 53 di Beethoven) e nei romantici (vedi introduzione della *Polacca* in *la bemolle* di Chopin) può essere talvolta di grande effetto una voluta

imprecisione sonora ottenuta per mezzo di un uso trascendentale del pedale. La sola cosa, è quella di non confondere quella momentanea « mancanza di chiarezza », che è prodotto di una cosciente superiore tecnica, colla ignoranza del dilettante il quale non sente ciò che sta facendo e non sa muovere il piede a tempo.

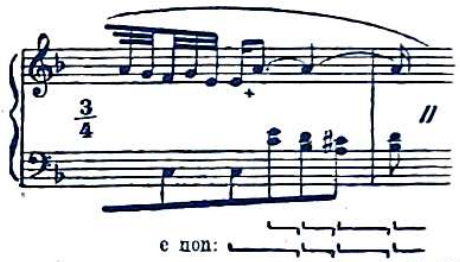
A queste tre regole fondamentali, ne vanno aggiunte alcune accessorie. Quella, ad esempio, che un *crescendo* permette un impiego più largo e più libero del pedale che non un *diminuendo*. Per analoga ragione, un passo discendente sopporta maggior uso di pedale che uno ascendente. Come pure è bene non dimenticare mai che è preferibile rinnovare troppo sovente il pedale anziché troppo di rado. Bisogna anche ricordarsi sempre di trattare il pedale in modo da rispettare i punti e le virgole del fraseggio melodico, vale a dire i respiri naturali del canto. Infine, un principio da tener presente in certa musica ottocentesca è quello, quando si presentano accordi arpeggiati, di mettere il pedale *sempre sulla prima nota inferiore*, in modo da cogliere e fissare il basso dell'armonia, la quale, diversamente agendo, rimarrebbe priva di parte inferiore dando quindi luogo a gravi equivoci sonori. Talvolta, in simili casi, accade che occorra preoccuparsi piuttosto del basso anziché della melodia, la quale può dover soffrire momentaneamente di qualche « frattura », di qualche soluzione di continuità. Bisogna agire con abilità e fare in modo da ridurre ai minimi termini, e sempre rimanendo *musicali*, questo lieve danno.
Sono questi gli unici principi fondamentali del pedale, ma sono di una importanza estrema e vanno osservati, come ho già detto, col massimo rigore.

Il pedale destro, che offre tali immense possibilità di ricchezza sonora all'esecutore, va però anche considerato come un meccanismo pericolosissimo nei riguardi della melodia. Nella vera melodia, quella di tipo vocale cioè, ogni nota annulla la precedente, essendo la melodia prodotta da una sola voce ed essendo essa per conseguenza la continua variazione in altezza (oltreché in ritmo ed in dinamica) di un medesimo suono: tener presente questa caratteristica essenziale della melodia-tipo basta a far sùbito comprendere che il pedale, il quale può prolungare indefinitivamente e quindi sovrapporre diversi suoni successivi, abbia ad essere, in

questo campo, il peggior nemico del pianista. Idealmente, il pedale andrebbe quindi rinnovato a ogni nota della melodia.



Fr. Liszt: S. FRANCESCO DI PAOLA SULLE ONDE.



G. S. Bach: II° Tempo del CONCERTO ITALIANO.

Questo non è naturalmente possibile. Ed allora il pianista deve cercare un « compromesso » fra le esigenze della melodia, quelle del basso e, infine, quelle delle parti interne. Qui usciamo però dai limiti di ciò che si può insegnare per entrare nel campo della pura sensibilità artistica e dell'intuizione, e quindi è inutile perdere tempo a cercare di definire qualcosa di concreto in un ordine di cose che è essenzialmente « imponderabile » trattandosi, ripeto, di sensibilità immaginativa.

L'uso del pedale è variabile all'infinito a seconda delle musiche che si eseguono e sopra tutto della posizione cronologica di queste. Procediamo dunque seguendo la storia. In generale, si può usare abbastanza largamente il pedale in quelle musiche di tipo prevalentemente organistico, quali ad esempio il Frescobaldi delle *Toccate* e delle *Canzoni* (non quello delle *Correnti* né dei *Balletti*). Mentre invece le musiche appartenenti al periodo aureo del clavicembalo, e veramente pensate per questo strumento, richiederanno un impiego del pedale molto più limitato e costantemente

preoccupato di non togliere nulla della trasparenza e del brillante di quello stile. Questa massima vale sino alla fine del '700 e, per meglio precisare, sino all'avvento dell'arte di Muzio Clementi, la quale reca con sé nuove esigenze anche in fatto di pedale. Particolarmente arduo è il pedale in Mozart, la cui mirabile aggraziata chiarezza non può tollerare il benché minimo intempestivo intervento di pedale. Salvo rare eccezioni, l'uso del pedale nella musica di Mozart dovrà dunque essere condotto con tale discrezione, con tale abilità da non apparire quasi mai; tocchi opportuni di pedale saranno certo assai utili qua e là; ma l'ascoltatore dovrà avere l'impressione che il pedale non venga adoperato. Lavoro veramente arduo; e che aggiunge un problema di più all'esecuzione di quella musica difficile più di qualsiasi altra.

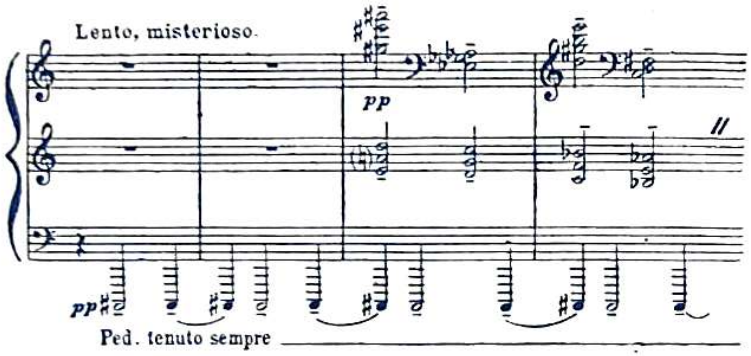
L'uso del pedale nella musica di Bach va esaminato con particolare attenzione. Si è creata attorno a quella musica una falsa tradizione, la quale pretende che Bach debba eseguirsi senza pedale (vi sono pure melanconici musicisti-archeologi i quali vorrebbero che Bach venisse tuttora eseguito col clavicembalo o col clavicordo). Come dice magistralmente Busoni a pag. 176 della sua edizione del *Clavicembalo ben temperato:* « L'uso del pedale è, senza dubbio possibile, necessario nella musica pianistica di Bach, e più indispensabile ancora nella trascrizione delle sue composizioni organistiche. Per le musiche pianistiche, il miglior uso del pedale è quello che non si avverte (*come dissi poco fa per Mozart,* N. d. C.). Vogliamo con questo alludere a quel pedale che consiste nel legare due suoni melodici, due accordi, nel rinforzare una tenuta, nel prolungare una voce, ecc.: una varietà insomma di tecnica del pedale, la quale però non generi mai veri e propri effetti pedalistici. Indispensabile nell'esecuzione simultanea di più voci, questa attività pedalistica non è meno utile nei troppi casi ove si incontra la dicitura « senza pedale » (il caso ove il non adoperare il pedale sia senz' altro il miglior modo di servirsene, non è particolare a Bach, ma si incontra in tutta la musica pianistica). Bisogna tuttavia, fino ai limiti del possibile, tenere i suoni col dito piuttosto che col pedale. Da scartarsi come non stilistico, l'uso *tremolato* del pedale ».

Credo non avere nulla da aggiungere a queste esaurienti parole, le quali concordano perfettamente colle mie opinioni circa l'uso del pedale nella musica di Bach.

Essendo stato inventato il pedale nel 1780, è naturale che tutte le musiche concepite dopo quella data rechino sempre maggiormente visibili in loro le influenze di quella invenzione. Le *Sonate* di Clementi accusano già un'assai maggior necessità di pedale che non quelle di Mozart (se se ne eccettua l' ultima in *do minore* e la *Fantasia* nella medesima tonalità) e certe composizioni come *Didone abbandonata* oppure le *Sonate* op. 40 n° 2 in *si minore* ed op. 50 n° 2 in *re minore* offrono al pedale già possibilità senz'altro ottocentesche.

Coll'arte di Beethoven entriamo in un mondo nuovo, anche nei riguardi del problema particolare che stiamo studiando. Il potente soffio di quel pensiero, per opera del quale la musica si libera dai preziosismi e dalle galanterie del '700 per inoltrarsi nel vasto tormento romantico, reca con sé un'infinità di nuovi problemi pianistici. Sommamente interessante é lo studio attento dell'evoluzione del pedale in Beethoven, evoluzione che segue strettamente quella stessa prodigiosa di un'arte che va dalla prima *Sonata* in *fa minore* alle ultime monumentali creazioni (op. 106, 109, 110 e 111). Vediamo come, attraverso lo sforzo incessante di una volontà rinnovatrice come ne offre ben pochi esempi la storia dell'arte, anche la scrittura pianistica di Beethoven, abbandonando definitivamente ogni residuo di clavicembalismo, si orienti poco a poco verso un pianismo nettamente « orchestrale ». La influenza dell'orchestra sul pianoforte è infatti palese in Beethoven sin dall'inizio della seconda maniera e diviene sempre più imperiosa sino all'avvento delle sonorità potenti e marcate, come di ottoni, che aprono il clima eroico dell'op. 106. È ovvio che in questo pensiero, anche il pedale si evolva nel senso della musica e che assuma già in quest'arte la sua alta funzione arricchitrice della sonorità e coadiuvatrice di una polifonia divenuta già nettamente orchestrale. Vi sono poi in Beethoven, da lui segnati, alcuni effetti di pedale veramente profetici, quali ad esempio quello che accompagna il recitativo alla ripresa del tema iniziale nel primo tempo della *Sonata* op. 31 in *re minore,* e sopra tutto quello straordinario trovantesi al principio del rondò della *Sonata* op. 53, effetto di pedale di un'audacia inverosimile, per circa un secolo soppresso da tutte le edizioni perché ritenuto pazzesco, e finalmente oggi riconosciuto come non solamente eseguibile ma anche di risultato fonico meraviglioso (vedi nota relativa nella mia edizione critica delle 32 *Sonate,* ed. Ricordi). Questa associazione di una speciale disposizione sonora (un

solo basso nel grave, un'armonia nel centro e una melodia nel registro acuto) con una lunghissima tenuta di pedale, doveva poi, per il tramite della *Berceuse* di Chopin (la quale adotta la medesima disposizione fonica), giungere ad estreme conseguenze come il seguente passo:



Casella: A NOTTE ALTA, 1917, Ed. Ricordi, Milano.

Dopo Beethoven, l'arte del pedale sviluppa le proprie conquiste attraverso il romanticismo di Weber, Schubert, Mendelssohn e Schumann. Ma è sopra tutto colla figura di Chopin, per la prima volta dopo la morte di Beethoven, che si può parlare di una vera e propria ulteriore evoluzione nell'uso del pedale. Coll'arte di Chopin, ci troviamo di fronte ad un nuovo pianismo nel quale il pianoforte non è più adoperato in senso orchestrale, ma proprio invece per quel ch'esso strumento ha di proprio e di singolare e che appare per la prima volta nella storia in tutta la sua meravigliosa purezza ed inconfondibilità. Ad una simile sensibilità, la quale raggiunge il suo lirismo attraverso una scrittura strumentale che è solamente pianistica e nulla deve ormai né al clavicembalismo settecentesco né allo stile orchestrale del pianismo beethoveniano, occorre necessariamente un'arte del pedale totalmente nuova. Nel mondo fantastico di quest'arte, si rivela già in tutta la sua potenza, la possibilità di contrapporre zone di sonorità velate e confuse ad altre zone di cristallina trasparenza, cosa che in Chopin viene appunto per la prima volta raggiunta mediante un nuovo giuoco di pedali. Basti citare, come esempio di questa nuova atmosfera musicale e delle sua corrispondente registrazione sonora, la *Berceuse,* nella quale il pedale, non rinnovato ad ogni mezza battuta come segnano tante pessime edizioni, ma mutato quasi sempre a lunghi

intervalli, realizza il miracolo di fare durare per tutto il pezzo senz'interruzione la nota bassa *re bemolle.* È anche in Chopin che si incontrano per la prima volta quelle sonorità immateriali e quelle mezze-tinte che dovevano più oltre formare il fondo dell'impressionismo debussysta.

La nuova scrittura già annunziata da Chopin giunge al suo pieno splendore coll'arte di Liszt (sul quale agì pure potentemente, nel senso virtuosistico, il tecnicismo del violinista Paganini). Sviluppando parallelamente, e portandole alle estreme conseguenze, le due grandi tendenze romantiche: quella « titanica », cioè, e quella « intimista », Liszt realizza attraverso la passione romantica quel pianismo che Beethoven aveva intraveduto nelle ultime *Sonate.* Se il giuoco del pedale nella musica di Liszt può considerarsi come di un'essenza meno raffinata di quello necessario all'esecuzione di Chopin, non è men vero che gli effetti di pedale che permette la musica di Liszt sono di ordine trascendentale. Se manca sovente alla sua musica quella vaporosità, quel mistero che caratterizza il mondo sonoro di Chopin, il pedale ha qui altre funzioni di potenza e di splendore fonico che si cercherebbero vanamente nell'arte del Polacco. Né mancano del resto nemmeno alla musica lisztiana momenti di vero impressionismo vago e misterioso quali, ad esempio, l'inizio dello studio trascendentale *Harmonies du soir.*

Come dopo Beethoven l'arte del pedale attraversa un periodo di relativa calma sino alla rivoluzione chopiniana, così dopo Liszt la medesima arte consolida le proprie posizioni, continuando però sempre sulla strada segnata dal genio lisztiano. È solamente con Claudio Debussy e coll'avvento dell'impressionismo che il pedale assume nuova importanza. In quest'arte dove l'accordo si libera da qualsiasi giuoco di voci (arte dunque sopra tutto antipolifonica), e nella quale ascende ad importanza capitale la raffinatezza del tocco, arte fatta d'imprecisione, di vaghezza, di mistero e d'irrealtà, si comprende facilmente quale abbia ad essere l'importanza del pedale per il conseguimento di queste delicatissime vaporose atmosfere sonore. Il pedale va dunque adoperato nell'impressionismo debussyano con criteri assolutamente diversi da quelli che ne guidavano l'impiego nella musica prevalentemente polifonica. Sovrapposizioni di armonie, che erano rarissime eccezioni nella musica ottocentesca, sono qui regola costante; le melodie, per la loro natura scarsamente plastica, possono sopportare un'imprecisione lineare che sarebbe impossibile in altre

melodie di tipo più puramente vocale; i ritmi stessi sembrano, a loro volta, avvolti nella medesima atmosfera essenzialmente armonica e di rado raggiungono nervosità e forza propulsiva. Per tutte queste ragioni, il pedale acquista in quest'arte un'importanza altissima quale non aveva mai raggiunto prima. Aggiungo però che, malgrado le apparenti difficoltà di pedalizzare come si deve un preludio di Debussy, è sempre questo lavoro meno arduo, meno pericoloso che mettere colla voluta perfezione il pedale in un *andante* di Mozart.

L'ondata anti-impressionistica e anti-romantica che ha imperversato in Europa (non esclusa l'Italia) nell'immediato dopo-guerra, ha avuto le sue inevitabili ripercussioni anche sull'uso del pedale. Anzitutto, l'avvento del jazz e la tecnica colla quale i negri trattano il pianoforte, considerandolo come un puro e semplice mezzo fonico ritmico-percussore, ha avuto non poca influenza sul pianismo, anche su quello serio. La concezione poi che, in reazione alle esagerazioni sentimentali della decadenza ottocentesca, negava alla musica il diritto di essere espressione di un sentimento (dobbiamo sùbito aggiungere che gli Italiani non sono mai scesi a simile estremismo), era essa pure destinata ad aver una profonda influenza sull'arte del pedale. Influenza che infatti fu palese per qualche anno, ove si conobbero esecuzioni nelle quali l'elemento ritmico aveva il sopravvento su quello lirico-espressivo. Esecuzione d'altronde necessaria per certe musiche come il *Piano-rag-music* di Stravinskij. Oggi però il furore anti-impressionista ed anti-romantico si è placato, e nel nuovo equilibrio a tendenza nettamente classica che sorge sulle rovine lasciate dagli iconoclasti di ieri, l'esecuzione pianistica ritrova la giusta misura e con essa anche il giuoco del pedale che ne forma tanta necessaria parte.

Lo studio che precede basterà, spero, a dare una seria idea della immensa importanza che ha nell'esecuzione pianistica il giuoco del pedale. Aggiungerò adesso ancora alcune osservazioni personali a completamento di quanto ho detto finora.

Occorre che l'esecutore sviluppi al massimo la sensibilità armonica del proprio orecchio. Io incontro tutti i giorni pianisti che non hanno la nozione dell'accordo, vale a dire che non percepiscono la differenza che vi

è fra l'accordo puro, vale a dire limitato alle sole sue note componenti, e il medesimo accordo « sporco », nel quale cioè, per maldestra applicazione del pedale, si infiltrano note appartenenti all'accordo precedente. Questo esercitare il proprio orecchio ad acquistare una completa sensibilità armonica, è condizione essenziale alla perfetta tecnica del pedale.
È da notarsi, a questo proposito, che i compositori, anche se mediocri pianisti, adoperano sempre il pedale assai meglio dei semplici pianisti. E questo per la evidente ragione che il loro orecchio ha una sensibilità armonica alla quale il pianista giunge di rado.

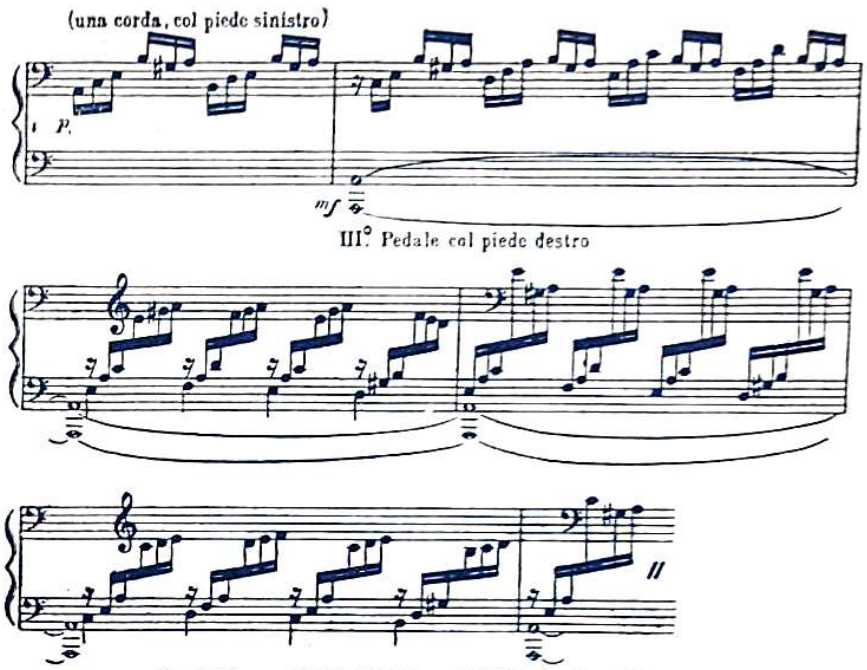
Nessuna edizione è perfetta nelle indicazioni di pedale. Tralasciando quelle revisioni popolari tipo Peters o Cesi, dove il pedale è segnato in modo da destare l'ilarità della gente intelligente, posso però dire che anche in quelle poche altre dove il revisore ha segnato con molta cura il giuoco dei pedali, non si può certo affermare che questo sia totalmente soddisfacente. Io cito come esempio la mia edizione critica delle *Sonate* beethoveniane, nella quale ho faticato parecchio per giungere a segnare una buona pedalizzazione, e dove, suonando quotidianamente quelle musiche, mi accorgo che il pedale si poteva usare in tante altre maniere. Ad ogni modo, quando si tratta di un'edizione dove il pedale è segnato con quella meticolosa cura, come è precisamente il caso della mia revisione beethoveniana, potrà sempre lo studioso servirsi di quelle indicazioni come un punto di partenza, salvo a volare più tardi colle proprie ali se ne sarà capace.
Molte edizioni rispettano i pedali originali degli autori. Questi vanno però accettati con molte restrizioni. Anzitutto, i vecchi maestri (compresi Chopin e Liszt) segnavano poco in materia, oppure segnavano solamente i pedali indispensabili. Bisogna poi pensare che i pianoforti dei loro tempi avevano una sonorità molto diversa dalla nostra e che, quindi, molti di questi pedali originali che potevano essere ottimi pei tempi loro, sarebbero inaccettabili per le orecchie contemporanee.

L'uso del pedale sul pianoforte verticale è molto diverso da quello del pianoforte da concerto o persino a mezzacoda. Aggiungo sùbito che non si dovrebbe mai studiare su un pianoforte verticale, il quale presenta troppe inferiorità in rapporto al solo vero pianoforte che è quello a coda. Ma,

dovendo esercitarsi su un pianoforte di questo tipo, è necessario prestare la massima attenzione alla differenza che corre col pianoforte a coda per causa della diversa lunghezza e grossezza delle corde, specialmente nella regione grave. Chi ha studiato un certo tempo su un pianoforte verticale, e quindi è abituato a quelle corde gravi delle quali lo smorzatore soffoca quasi istantaneamente il suono, rimane poi totalmente disorientato suonando un « grande coda » nel quale il tempo richiesto dallo smorzatore per spegnere le vibrazioni, è circa tre o quattro volte maggiore.
Molti pianoforti verticali, poi, hanno il grave difetto di avere i pedali troppo distanti dal suolo, dimodoché l'alunno, o deve torcere esageratamente il piede se non vuole abbandonare il suolo col tacco, oppure, come accade in molti casi, rinunzia senz'altro a rinnovare il pedale, abituando il proprio orecchio a quel suonare « sporco » già sopraccennato. In questi casi, è utile farsi costruire un piccolo panchettino, il quale rimedi all'errore di costruzione dello strumento.

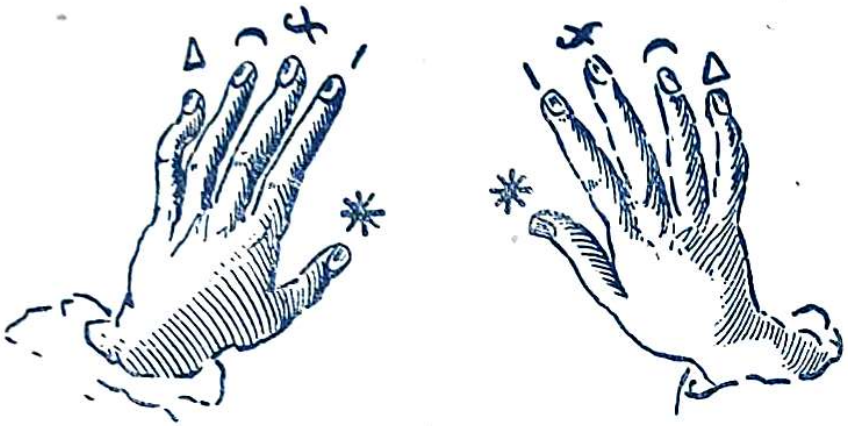
Non ho parlato sinora del pedale sinistro che viene considerato dalla maggior parte degli alunni come un mezzo per suonare meno forte (sono questi gli stessi individui che affermano essere stato inventato il pedale destro « per suonare più forte »). Il pedale sinistro va considerato come la sordina degli archi, vale a dire come un mezzo per modificare il timbro dello strumento, e va usato con questo criterio. Il medesimo pedale è poi prezioso in certi casi per suonare una melodia a carattere cantabile, permettendo all'esecutore di eseguire quella melodia con maggior profondità di tocco, senza per questo oltrepassare i limiti naturali del caso.

I pianoforti americani posseggono tutti un terzo pedale, detto pedale tonale (*sustaining pedal*), il quale ha per iscopo di tenere solamente uno o più suoni i quali sia utile staccare dal resto delle armonie. Se questo pedale non ha grande praticità per la musica puramente pianistica, dove i creatori non ne hanno mai previsto l'esistenza, può tuttavia essere utile nell'esecuzione di certe musiche organistiche. Ecco ad esempio un caso che si può considerare insolubile senza l'ausilio di questo mezzo fonico che solo permette di assicurare la tenuta del pedale organistico e la contemporanea chiarezza delle armonie sovrapposte:



Bach-Liszt: PRELUDIO e FUGA in la minore.

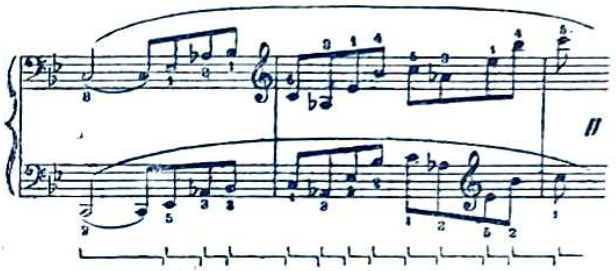
La diteggiatura.
Per quanto i problemi della diteggiatura sieno oggi in gran parte facilitati dall'esistenza di ottime edizioni molte delle quali rivedute da grandi pianisti, tuttavia i progressi fatti in questi ultimi anni dalla tecnica pianistica hanno già fatto invecchiare non poche di quelle edizioni che oggi vanno adoperate con un certo senso critico da parte del giovane pianista. In generale, tutte le edizioni esistenti basano la loro diteggiatura sul presupposto che questa debba permettere un *legato* pressapoco assoluto, o che per lo meno si avvicini quanto possibile a questo ideale. Ora, la tecnica attuale del pedale permette in molti casi di supplire mediante il piede a ciò che la mano non può fare, e allora diviene possibile trovare diteggiature molto più libere, dove le dita aderiscano più fedelmente al disegno melodico nelle sue esigenze di fraseggio, dove insomma la mano, liberata dalle inutili costrizioni di un ingenuo e superfluo *legato*, possa adattarsi infinitamente meglio alle esigenze momentanee dei gruppi melodici e di note, degli accordi pieni od arpeggiati.



Disegno rappresentante molto verosimilmente le mani di Alessandro Scarlatti, da un manoscritto custodito al « Conservatorio della Pietà dei Turchini » di Napoli, intitolato *Toccate per cembalo.*
« Per ben principiare a sonare et al nobile portamento delle mani, si averte al discepolo studioso di ponere le dita in quelli segni che vengono accennati dalle mani. » Del Signor Cavaliere Alessandro Scarlatti Primo Maestro della Real Cappella di Napoli. Nella prima pagina di questo libro, si trovano le seguenti diteggiature, dalle quali risulta che il pollice non si passava che scendendo colla mano destra e salendo colla sinistra:

Di queste nuove diteggiature voglio citare un solo esempio: quello che da lunghi anni uso ed insegno per l'inizio della *Ballata* in *sol minore* di Chopin: alla tradizionale diteggiatura

sostituisco la seguente, nella quale il *legato* viene assicurato mediante una opportuna pedalizzazione:



Questa diteggiatura è basata sul concetto che la posizione fondamentale del passo viene considerata non già

ciò che era evidentemente assurdo, ma invece

posizione che è infinitamente più facile e logica.
Come abbiamo già detto a suo tempo, il *legato* è una qualità che il vero pianista deve possedere a fondo. Ma egli deve anche poterne fare a meno quando si tratti di raggiungere maggior perfezione di esecuzione e sopra tutto quando si tratti di assicurare al *melos* ed al fraseggio piena chiarezza e valore plastico. È vero che questi tipi di diteggiature modernissime richiedono un certo coraggio da parte dello studioso, educato fino allora nella convinzione che il *legato* sia una legge della quale egli non

avrebbe mai dovuto disconoscere la santità e che improvvisamente si vede costretto a rinnegare totalmente quel principio che sembrava a tal punto intangibile. Ma non deve ingannarsi il giovane pianista: il valore, l'importanza del *legato* rimangono intatti anche se queste diteggiature (le quali poi, dopo tutto, sono piuttosto eccezionali) sembrano contraddirvi.

È nota la grandissima influenza che ebbe la tecnica violinistica sullo sviluppo, per mezzo di Liszt, di quella pianistica. Oggi assistiamo, sia pure più ridottamente, ad una influenza analoga del violoncello sul nostro strumento. Diteggiature come quella sopracitata, la quale divide il noto passo iniziale della prima *Ballata* in gruppi di quattro note, ognuno dei quali si impernia sul pollice, offrono stretta analogia cogli spostamenti di posizione che il violoncellista effettua per mezzo del *capotasto*.

I passi pianistici si dividono in due categorie: quelli a diteggiatura unica e quelli invece a diteggiatura variabile. Appartengono alla prima categoria passi come i seguenti:

Chopin: STUDIO N. 23.

Beethoven: SONATA Op. 2 N. 3.

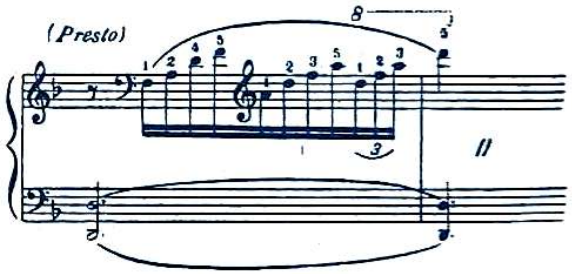
Purtroppo, però, simili passi non costituiscono maggioranza nella letteratura pianistica, e abbondano invece quegli altri passi pei quali sono possibili molte diverse diteggiature. Di questi passi è ricco sopra tutto Beethoven, il cui pianismo occupa una posizione storica così particolare per lo squilibrio che esso ci presenta costantemente fra le idee che appartengono già al pieno Ottocento e la tecnica pianistica invece, la quale, clementiana alla base, segue con evidente difficoltà la alta fantasia precorritrice del Maestro. In Beethoven bisogna spesso ricorrere ad espedienti di questo genere:

Beethoven: 32 VARIAZIONI in DO MINORE.

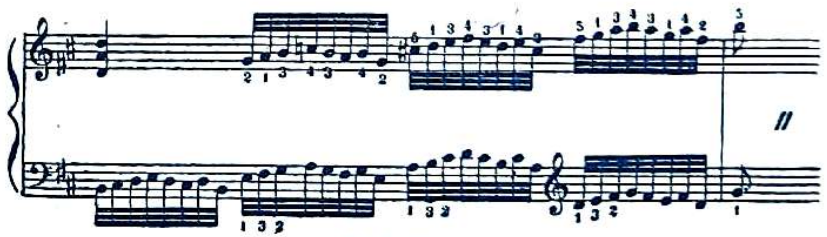
Beehoven: SONATA Op. 26.

Beethoven: SONATA Op. 111. Ed. CASELLA, Ricordi, Milano.

Voglio citare le quattro diteggiature seguenti, che sono tipiche di mentalità spregiudicata e nondimeno ferreamente logiche:

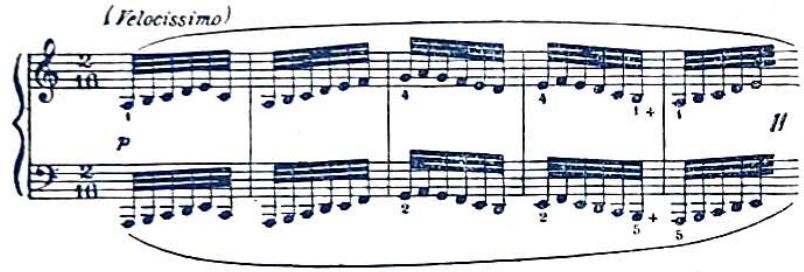


Liszt: SCHERZO E MARCIA.



Bach-Busoni:
FUGA N. V della prima parte del CLAVICEMBALO BEN TEMPERATO.

Ch. V. Alkan - « COMME LE VENT ». N. 1 delle DOUZE ÉTUDES DANS LES TONS MINEURS, Op. 39.



Molte delle difficoltà della diteggiatura, molti segreti di passi che sembravano misteriosamente ardui, provengono da tre tasti che costituiscono un costante cruccio per il pianista: sono questi *re, sol* e *la* quando si è costretti a prendere questi tasti nella loro parte superiore, vale a dire fra i due tasti neri confinanti. In molti casi, non vi è nulla da fare e bisogna imparare ad infilare il dito in quello strettissimo spazio colla massima abilità. In parecchi altri casi, invece, un'ingegnosa diteggiature permette di girare intorno a questi medesimi tasti, prendendoli invece nella loro parte inferiore e larga. Cito, come esempio tipico, il seguente:

Bach-Busoni: PRELUDIO N. XX della prima parte del CLAVICEMBALO BEN TEMPERATO.

dove basterà fare il confronto colla posizione normale dell'accordo della destra $\begin{matrix}5\\4\\2\\1\end{matrix}$ per vedere subito quale vantaggio rappresenti il poterne prendere esternamente il *la.*

La diteggiatura deve in molti casi essere « previdente »; voglio dire quando bisogna pensare alla necessità di avviare la mano verso una nuova posizione. Cito i due seguenti esempi: *a)*

Beethoven: SONATA Op. 111, Ed. CASELLA, Ricordi, Milano.

In questo caso, la diteggiatura della mano destra costringe questa a spostarsi (+) e a lasciare libero lo spazio per la sinistra, *b)*

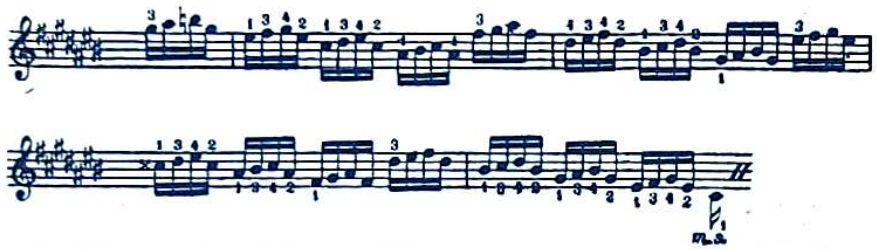
Debussy: TOCCATA, Ed. Jobert, Parigi.

In questo secondo caso, l'adozione del pollice sulla nota

obbliga la mano a lasciare la sua posizione e sopra tutto libera le dita 3 e 5 le quali sono libere di spostarsi verso la nuova posizione

davanti alla quale si troveranno già al momento di suonare.

Nelle progressioni è sempre meglio conservare la stessa diteggiatura ad ogni ripetizione della formola-tipo; anche se questa conservazione costringe talvolta a posizioni apparentemente scomode. Quest'ultimo inconveniente verrà largamente compensato dalla maggior facilità di concezione del passo così reso identico nella struttura musicale e nella diteggiatura.



Bach-Busoni: FUGA N. III della prima parte del CLAVICEMBALO BEN TEMPERATO.

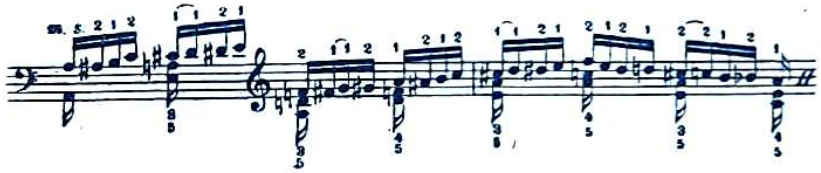
Insisto ancora una volta sulla necessità per il giovane pianista di conoscere alla perfezione (egli deve, interrogato, poterle scrivere tutte a memoria senza l'ausilio della tastiera) le diteggiature di tutte le scale diatoniche, cromatiche, per terze doppie e per quarte e per seste idem. E ricordo pure quanto già dissi circa l'identità di diteggiatura di quelle scale maggiori che hanno la medesima quantità di alterazioni, diesis e bemolli, e sulla grande utilità di associare politonalmente queste scale in uno studio quotidiano.

Sarà bene tener sempre presente il forte sviluppo preso nella tecnica moderna dallo scivolamento di un dito da tasto nero a tasto bianco (principio del quale si è già parlato a proposito delle scale cromatiche in note doppie):

Bach-Busoni: CLAVICEMBALO BEN TEMPERATO.

Bach-Busoni: CLAVICEMBALO BEN TEMPERATO.

Bach-Busoni: CLAVICEMBALO BEN TEMPERATO.



Godowski: STUDI DI CHOPIN, N. IV, Ed. Schlesinger, Berlino.

Lo studioso troverà, accompagnate da geniali osservazioni, alcune diteggiature eccezionali ma però utilissime per le scale cromatiche e in note doppie nell'edizione del *Clavicembalo* di Ferruccio Busoni, a pag. 98 e 153 del primo volume (Breitkopf & Härtel, Leipzig).

Osservazioni generali.

Abbiamo veduto come l'evoluzione della tecnica del pianoforte segua fedelmente quella della storia musicale. Circoscritta dapprima al semplice lavoro del dito (epoca clavicembalistica), la tecnica alla fine del '700 e principalmente con Clementi, padre del moderno pianismo, oltrepassa rapidamente il polso e raggiunge l'avambraccio. Con Chopin, ma sopra tutto con Liszt, entra finalmente in giuoco l'azione della spalla, la quale azione completa così il maestoso edificio della nostra scienza pianistica. È però altamente interessante il vedere come, conformemente del resto a quanto accade sempre nella storia strumentale, sieno state unicamente le

musiche dei compositori a determinare il progresso della tecnica, anche se in certi casi, come quello glorioso di Beethoven, la fantasia dell'artista precorreva troppo i tempi e non trovava possibilità di realizzare sùbito le proprie intuizioni. Ed è per questa medesima ragione che tutti i sistemi più o meno infallibili per l'insegnamento pianistico valgono poco di fronte a quella formidabile realtà che è la storia. Dallo studio appassionato e profondo della storia pianistica, attraverso la sua meravigliosa letteratura, si rivela progressivamente anche l'evoluzione del suonare. Non è possibile scindere lo studio della tecnica da quello della musica, perché questo risulta da quello e viceversa. Più che qualsiasi metodo di grande pedanteria e di dubbia utilità, varrà lo studio serio e razionale della musica in ordine cronologico-storico. Da questo studio condotto con logica (e con vera conoscenza da parte dell'insegnante) risulterà anche il progresso tecnico. Tutti i libri del mondo, tutte le regole di certi trattati, tutte le « idee nuove » in fatto di meccanismo pianistico, varranno sempre poco o nulla di fronte a una frammento di Bach, di Beethoven, di Chopin oppure di Liszt, musiche che costringono lo studioso intelligente a trovare il modo di eseguirle, fatto che finisce fatalmente per verificarsi anche se l'insegnante è insufficiente.

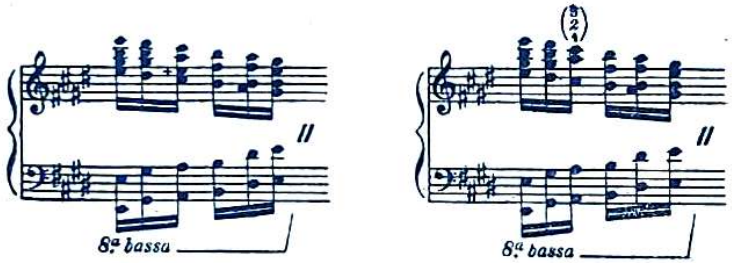
Perciò è necessario, nello studio progressivo della tecnica, di seguire strettamente la storia dell'arte, eseguendo solamente i migliori studi tecnici e la musica più bella (sono tanti i capolavori scritti per il nostro strumento che non si capisce davvero l'utilità di suonare della musica brutta). Studiare prima certi clavicembalisti e quindi dedicarsi appena possibile a Bach, il quale deve formare la base di tutta la prima metà degli studi (salvo a rimanere poi per tutta la vita, come ben disse Schumann, il « pane quotidiano » del pianista). Poi verranno Mozart e Haydn. E quindi lo studio attento di Clementi (non limitato al *Gradus* ma esteso invece alle bellissime *Sonate* le quali sono una mirabile preparazione a quelle di Beethoven). Dopo di questo, si potrà iniziare lo studio dei primi romantici: Weber (utilissimo), Schubert (più utile musicalmente che tecnicamente) e Mendelssohn (questo ottimo). Parallelamente ai romantici, si deve cominciare a studiare Beethoven, scegliendo le *Sonate* per ordine di difficoltà, in modo di ripartirne lo studio sui vari anni del programma, cominciando dalle più facili per giungere alle cinque ultime alla fine degli studi. Per quanto riguarda Schumann, è ovvio che

si debba studiarne tutta la principale produzione, così ricca di bellezza e di vera musica. Tuttavia egli costituisce un autore a parte, sia per il fatto che nella sua musica pianistica il valore musicale supera di gran lunga l'interesse strumentale, sia anche perchè il suo pianismo è assai imperfetto e « empirico » e non si può quindi attendersi dallo studio di quella musica un vero e proprio progresso nel senso virtuosistico, come si può attendere invece dallo studio di Chopin o di Liszt.

Appena acquistata familiarità spirituale e tecnica coi romantici, bisogna accostarsi a Chopin, del quale vanno innanzi tutto imparati a fondo i 24 *Studi* e poi approfondito il maggior numero di opere possibile. Quando si sia acquistata una certa padronanza dello stile chopiniano, allora si potrà cominciare lo studio di Liszt, coronamento dello studio pianistico. Purtroppo si constatano ancora oggi in Italia certe lacune nella preparazione dei pianisti le quali dovranno scomparire. Su venti alunni che giungono ogni anno al mio corso di perfezionamento di « Santa Cecilia », non ve ne è generalmente più di uno che abbia studiato tutti i 24 *Studi* di Chopin. Quanto a Liszt, si direbbe che gli insegnanti italiani (salvo ben poche eccezioni) pongano ogni cura a dissuadere l'alunno dallo studio di quella musica, quasi che non fosse l'assimilazione di quella tecnica condizione necessaria e suprema per divenire un pianista agguerrito e completo. Busoni diceva: « non può dirsi pianista chi non abbia *digerito* almeno cinquanta composizioni di Liszt ». Quando il giovane pianista abbia raggiunta una solida padronanza di Bach, di Chopin e di Liszt, potrà allora ritenersi capace di affrontare qualsiasi musica. Ma è solamente dopo questo studio inteso nel senso di far procedere parallelamente l'insegnamento della storia ed il progresso tecnico dell'esecutore, che il giovane pianista potrà avvicinarsi alla musica moderna. Molti che assistono alle mie lezioni di « Santa Cecilia » si meravigliano della parsimonia colla quale si esegue la musica contemporanea in quel corso. Ma so per vecchia esperienza personale che è inutile mettere il carro avanti ai buoi dando agli alunni musiche che presuppongono il necessario padroneggiamento di musiche precedenti. È inutile cercare di suonare Debussy se non si è superato Chopin, come è inutile tentare di eseguire Stravinskij, Hindemith o Petrassi se non si è dominato Liszt.

Le difficoltà tecniche si dividono in utili e inutili. In altri tempi, l'esecu-

tore si faceva un dovere anzi un titolo di onore, di perdere tempo attorno a difficoltà totalmente superflue. Oggi le idee sono mutate, in séguito all'altissimo insegnamento di esempi come Pablo Casals o Ferruccio Busoni, i quali hanno dimostrato quanto sieno inutili certe vecchie difficoltà e come si possa eliminarle senza scrupolo alcuno. È certo assai preferibile utilizzare il tempo guadagnato con quelle semplificazioni a studiare qualche capolavoro di più. Tutto sta nel saper distinguere fra le varie difficoltà, onde non cader nella confusione tra la disposizione strumentale ardua ma veramente necessaria e quella invece che è superflua e sproporzionata al risultato finale.
Ecco un esempio tipico di una lievissima modificazione la quale inavvertita dall'orecchio ascoltante, permette di eliminare una difficoltà totalmente inutile:

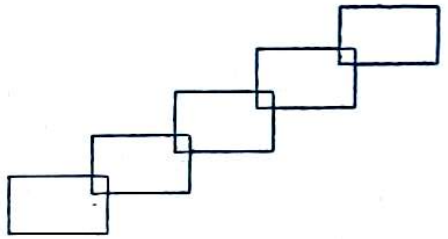


ORIGINALE MODIFICAZIONE

Schumann: STUDI SINFONICI.

La soppressione della nota consente di evitare l'incomodissima presa nella parte superiore dei tasti della nota e una grave conseguente preoccupazione, data la rapidità del passo.
Inutile aggiungere che questa libertà di modificazione non potrà servire in nessun caso ad autorizzare la facilitazione troppo comoda di qualche passo di difficoltà necessaria ed insopprimibile. Questo sarebbe porre in dubbio l'onestà artistica del pianista, caso che non possiamo prendere nemmeno lontanamente in considerazione.

Nell'esecuzione totalitaria è utilissimo scindere l' insieme del pezzo in tanti gruppi o frammenti isolati, ognuno dei quali formi un tutto a sé, richiedente in certo qual modo chiuso su sé stesso una « rappresentazione » propria. Caso per caso, l'esecutore deve sviluppare fino al massimo la facoltà volitiva di portare ognuno di questi gruppi (o frammenti) sino in fondo. Mentre però si avvicina l'ultima nota del frammento e rimane tesa la volontà verso il raggiungimento dell'ultima nota di quello, deve già profilarsi nella mente la sintesi del gruppo (o frammento) successivo. Operazione spirituale la quale potrebbe, meglio che a parole, venire evocata dal seguente schema:



Come ho già detto, è assai utile alla salute, e quindi al giuoco pianistico, di fare una passeggiata mattutina prima di mettersi al lavoro. Meglio ancora un quarto d'ora o venti minuti di ginnastica da camera.

La memoria deve venire sviluppata al massimo. Leimer raccomanda nel suo libro, già più volte citato, di imparare a mente ogni composizione prima di studiarla sulla tastiera, ed infatti così ho veduto procedere il suo illustre discepolo Gieseking. Se però l'alunno non può in principio giungere a questo esercizio mentale abbastanza difficile, deve però sempre sforzarsi di imparare a memoria tutto ciò che egli suona. Non vi sono limiti agli sviluppi della memoria umana. Io ho avuto allievi i quali dapprima non potevano suonare una *Invenzione* di Bach senza musica e che dopo qualche anno suonavano perfettamente, e senza preoccupazione alcuna, qualsiasi grande composizione di Beethoven o di Liszt.
Del resto, una composizione non mandata a memoria non è veramente assimiliata. La singolare espressione francese settecentesca *jouer par coeur* ebbe origine infatti dal voler significare con essa che il pezzo eseguito senza musica era « entrato nel cuore » del suonatore.

Bisogna guardarsi, come da una sciagura, dal far suonare le due mani una dopo l'altra, cioè la sinistra leggermente prima della destra. È questo un brutto vizio della decadenza ottocentesca (al quale non sfugge nemmeno il genio di Paderewski) ed è la cosa più detestabile ed antimusicale che si possa immaginare. Si immagini un istante un'orchestra nella quale i bassi suonassero prima degli strumenti acuti, o un quartetto d'archi ove il violoncello anticipasse sempre di una frazione di secondo sugli altri tre compagni!

È non meno necessario non fare smorfie col viso mentre si suona. Molti giovani, insufficientemente sorvegliati dagli insegnanti, prendono il vezzo, nei passi difficili, di mettere fuori la lingua oppure di abbandonarsi incoscientemente a brutti movimenti nervosi del viso. Come pure non bisogna prendere l'abitudine di mugolare oppure di addirittura cantare durante l'esecuzione. Oltre che fastidioso per l'ascoltatore, questo difetto offre il grave inconveniente di diminuire enormemente le facoltà percettive dell'orecchio, il quale si trova allora in grave stato di inferiorità per esercitare quell'inflessibile controllo che abbiamo già definito come la condizione prima di ogni buona esecuzione.

Non bisogna mai mettere in opera tutte le proprie risorse energiche, ma conservarne sempre una riserva. Così come il buon automobilista non fa mai girare il motore a regime massimo, ma lo mantiene parecchio sotto.

Altro paragone coll'automobile: il buon pianista, anche nei passi più veloci, aderisce sempre alla tastiera così come le migliori macchine aderiscono al suolo qualunque sia la velocità della loro marcia.

Bisogna cercare la qualità del suono prima della sua quantità. Molti fra i maggiori concertisti della storia (ricorderò in prima linea, come esempio del caso, Pablo Sarasate e Vladimir de Pachmann) non avevano un forte suono, ma possedevano viceversa una « cavata » di tale chiarezza, di tale limpidità che si facevano udire in sale enormi meglio di tanti altri « nerboruti » loro rivali. Lo stesso dicasi di certi oratori.

Ho già accennato, e lo ripeto ancora una volta, all'importanza del fattore morale in fatto di tecnica e sopra tutto di resistenza. Quando si fa una

marcia di dieci chilometri, la stanchezza comincia verso il quinto o sesto. Ma se questi dieci chilometri sono la prima metà di una marcia di venti, allora la stanchezza non si manifesterà prima del quindicesimo chilometro. Lo stesso avviene in sede di esecuzione pianistica, dove troppo spesso il giovane non conosce le proprie capacità fisiche e si dichiara vinto quando, con maggior fiducia e con diverso orientamento della volontà, egli avrebbe potuto compiere uno sforzo di resistenza ben maggiore.

In certe musiche attuali, dovrà il pianista dimenticare momentaneamente ogni residuo di cantabile, ogni velleità di tocco soffice e morbido, per andare incontro a sonorità aggressive, dure e certamente per nulla « voluttuose ». Dovrà insomma, eseguendo Stravinskij o Hindemith, dimenticare Chopin e Debussy, così come il violinista che vuol eseguire il *Concertino* del medesimo Stravinskij farà bene a liberarsi da ogni ricordo di Spohr.

« Suona sempre come se ti ascoltasse un grande artista » disse così bene Schumann. Il rispetto, la religione anzi che ogni artista deve portare verso la propria arte, impongono infatti la ricerca costante ed incessante della perfezione e quindi lo sforzo massimo ad ogni istante verso quell'ideale. L'umiltà estrema verso l'arte è la qualità essenziale dell'artista. A quegli artisti che posseggono questa altissima virtù, si può perdonare qualsiasi altro difetto.
[Voglio raccontare a questo proposito una graziosa storiella: mi trovavo un giorno in una città degli Stati Uniti, durante una prova dell'orchestra locale. Il direttore (alquanto « divo ») stava provando minuziosamente un pezzo di « ordinaria amministrazione » e questa prova andava per le lunghe. Finalmente la prova finì ed entrò Pablo Casals il quale doveva, a sua volta, provare un concerto. Il direttore gli disse: — Le chiedo scusa se ho dovuto farla attendere, ma dobbiamo andare la settimana prossima a New York, *e là occorre suonare bene.* — Rispose Casals colla sua vocina calma e serena: — Ma non si deve *suonare bene dappertutto?*]

Nell'esecuzione, tendere verso il raggiungimento di quella perfezione suprema che è la forza leggera ed elastica, il muscolo dell'atleta riunito alla grazia dell'efebo, divina perfezione che conobbero solo i Greci di Pericle e i Toscani del Rinascimento. Anche nell'interpretazione musicale, que-

sto ideale di una potenza associata alla grazia ed alla leggerezza deve guidare sempre lo sforzo costruttivo dell'esecutore. Ideale tuttavia che credo possano oggi, soli fra tutta l'umanità, raggiungere nuovamente gli Italiani. Non abbiamo infatti fra noi un purissimo, indimenticabile modello vivente di quella suprema perfezione: l'arte di Arturo Toscanini?

Voglio terminare questo capitolo citando un « dodecalogo » di Ferruccio Busoni che credo non sia mai stato tradotto in italiano:

I) Esercita i passi colla diteggiatura più scomoda. Quando avrai dominato il passo, eseguilo colla diteggiatura normale e più facile.

II) Un passo difficile verrà superato scegliendo, in altri pezzi, passi analoghi e studiandoli con cura.

III) Non studiare soltanto « meccanicamente ». Sovente la difficoltà non risiede nelle note, ma nel colore del suono o nel dinamismo.

IV) Non ti lasciar portare dal temperamento a studiare coi tempi rapidi. Questo sistema di studio genera infallibilmente innumerevoli imperfezioni che nessun ulteriore lavoro potrà cancellare.

V) Non ti ostinare a voler perfezionare un pezzo studiato male. Se più tardi avrai raggiunto un progresso generale, potrai riprendere i vecchi pezzi studiati male, come se non li avessi mai letti, e vedrai quali progressi otterrai!

VI) Lavora attorno agli studi facili come se fossero difficili. Riprendi i « tre C. »: Cramer, Clementi, Czerny. Nulla di più utile.

VII) Bach sta alla base e Liszt in cima. Penetra questi due a fondo e allora Beethoven, Mendelssohn, Chopin ti sembreranno facili.

VIII) Non suonare mai imperfettamente, anche se nessuno ti ascolta.

IX) Non lasciar mai passare un punto difettoso, senza ripeterlo per giungere a superarlo. Pensa sempre al particolare.

X) Tutto è possibile sul pianoforte, persino ciò che a prima vista pare impossibile. Basta lavorare con intelligenza.

XI) Non lasciar mai trascorrere un giorno senza studiare.

XII) Lavora senza sosta alla tecnica. Da questo studio dipende la tua riuscita finale.

CAPITOLO VII

COME SI INSEGNA IL PIANOFORTE

Diceva un tale: « Per far testamento, sono necessarie due cose: *che cosa* lasciare e *a chi* lasciare ». Parafrasando tale toscana arguzia, si potrebbe dire che, per insegnare il pianoforte (come del resto per qualsiasi altra cosa), sia egualmente indispensabile incontrare un buon alunno ed in pari tempo avere qualche cosa da insegnargli.

Comincio dall'affermare la mia assoluta convinzione che, per insegnare il pianoforte, la prima condizione sia quella di saperlo suonare egregiamente. Si sente ogni giorno vantare il sapere didattico di certi insegnanti dei quali si dice che « non furono mai concertisti, ma sono però divenuti grandi insegnanti ». Escludo in modo assoluto che si possa apprendere agli altri ciò che non si è stati capaci di fare per conto proprio e non credo che si possa citarmi un solo esempio di un vero autentico grande insegnante di pianoforte (dico « vero autentico » per distinguere dai tanti ciarlatani esistenti) che non sia stato anche un non meno grande virtuoso. Vi sono casi, è vero, di personalità le quali consacrarono quasi tutta la vita all'insegnamento, in quello specializzandosi ed acquistandovi fama mondiale, come Leschetitzki oppure Philipp. Ma ambedue avevano già iniziato, da giovani, una brillantissima carriera concertistica che avrebbero potuto portare in fondo se speciali circostanze non l'avessero interrotta e non avessero orientato definitivamente l'uno e l'altro verso l'insegnamento. Quindi, anche prendendo ad esempio questi due illustri nomi, vediamo però che i loro casi non fanno altro che confermare la regola, e che si tratta, questa volta pure, di pianisti consumati i quali avevano pienamente il diritto di trasmettere agli altri una profonda e vissuta esperienza personale.

Per logica conseguenza di quanto precede, il vero insegnante deve sedere continuamente al pianoforte e suonare molto, esempio vivo all'alunno.

Non bisogna dimenticare che tutte le parole illustrative che si possono trovare, anche se eloquenti, precise e magari affascinanti, varranno sempre poco o nulla di fronte alla realtà sonora di alcune battute suonate da un grande artista. La musica non esiste che all'atto dell'esecuzione e, all'infuori di quello, rimane più o meno cosa morta. Perciò, se l'insegnante è capace di farlo (ed abbiamo già stabilito, come condizione indispensabile al talento didattico, la necessità che il maestro sappia suonare lo strumento che pretende insegnare), egli svolgerà alla tastiera la miglior parte della sua attività didattica, con profonda soddisfazione degli alunni e col conseguimento dei maggiori risultati.

I veri grandi insegnati non hanno, né mai ebbero, un sistema ma solamente un certo numero di principii generali che essi adattano ad ogni caso particolare. Un sistema presupporrebbe l'identità fisica e spirituale di tutti gli alunni, ciò che è talmente assurdo da non potersi prendere sul serio nemmeno un istante. Il primo cómpito, invece, del maestro è quello di imparare a conoscere l'alunno sotto ogni suo aspetto, tanto fisico quanto spirituale, di indovinarne le possibilità positive ed in pari tempo di scoprirne i difetti negativi. Anche la conoscenza della vita di ogni alunno è necessaria al maestro onde poter completare la cognizione della personalità del discepolo. Ed è solamente dopo qualche settimana, magari dopo qualche mese, di attento studio artistico e psicologico che il maestro può cominciare a dominare veramente l'alunno ed a guidarlo con certezza.

Nemico dei sistemi fissi, è naturale, per logica conseguenza, che lo sia anche dei programmi ufficiali dei nostri Conservatori (per quanto si possa ritorcermi l'osservazione di aver preso anni fa la mia buona parte di responsabilità nella compilazione dei programmi attualmente vigenti!). Se anche gli ultimi programmi governativi segnano indubbiamente un reale progresso sui vecchi nel senso di una forte barriera opposta all'antico dilettantismo, continuo però ad esprimere la mia convinzione che meglio assai sarebbe sopprimere ogni programma per tutta la durata degli studi, limitando solamente le imposizioni all'esame propriamente detto. Certo, la soppressione del programma rende il còmpito dell'insegnante molto più difficile, costretto egli allora a svolgere una attività immaginativa assai più intensa, poiché variabile caso per caso. Ma ritengo però, d'altra parte, che i risultati che si otterrebbero in questo modo

sarebbero assai superiori. Può darsi anche che mi sia formato questo convincimento per il fatto che il solo Conservatorio che io abbia mai frequentato, quello di Parigi, non conosce programmi e lo svolgimento dei dieci anni (massimi) di pianoforte viene lasciato alla intera responsabilità degli insegnanti. Ad ogni modo, esprimo questa mia opinione accademicamente e colla ferma convinzione di dire cosa inutile e che rimarrà sempre inascoltata in Italia, dove, quando si agita lo spauracchio della soppressione dei programmi, si viene considerati come un pericoloso sovversivo, parendo questa eventuale soppressione destinata a determinare il fragoroso crollo di tutta l'impalcatura didattica conservatoriale.

Supponendo quindi il nostro insegnante privo, per sua fortuna, di qualsiasi sistema, sia da lui inventato oppure dagli altri ereditato, dobbiamo però pensare che egli sappia adattare certi principii generali e fondamentali alla natura di ogni alunno, osservando pazientemente e costantemente, come già abbiamo detto, tutte le possibilità positive del giovane pianista e parimenti i suoi lati negativi. Quando si è pervenuti ad una sicura conoscenza della personalità del discepolo, allora dobbiamo subito aggiungere che il cómpito più difficile per il maestro, e quello dove veramente si distingue il grande insegnante dai minori, risiede nella scelta opportuna e progressiva degli esercizi tecnici e dei pezzi. Ogni alunno esige in questo senso una guida diversa, e questa scelta illuminata e sapiente di studi e di pezzi richiede nel maestro grandi qualità di erudizione e di memoria ma ancora maggiormente di *intuizione*. Quante volte si vedono maestri che fanno studiare le stesse cose a tutti gli alunni, oppure danno loro da studiare pezzi che sembrano fatti apposta per aggravarne i difetti ed impedirne lo sviluppo delle qualità!

Una delle maggiori difficoltà che incontra l'insegnante novellino è quella di individuare il difetto dell'esecuzione e di saperlo dimostrare ed illustrare all'alunno. I cattivi insegnanti conservano quella deficenza per tutta la vita e rimangono incapaci di dire le ragioni per le quali le cose « non vanno ». Il vero insegnante invece si forma rapidamente ed acquista in tempo relativamente breve l'attitudine a scovare il male e ad indicarne contemporaneamente il rimedio. Tuttavia, questa capacità di saper mettere il dito immediatamente e infallibilmente sul punto debole

dell'esecuzione, non solamente non è qualità che si acquisti quando non la si possiede, ma è anche una vera arte che richiede molti anni di esperienza per giungere ad una grande sicurezza e sopra tutto ad una forma sintetica. Io posso dire, personalmente, che mi sono occorsi venticinque o trent'anni di pratica didattica per ridurre certe mie spiegazioni allo stretto necessario e alla maggior economia di parole. In questo lato dell'insegnamento, vi è molta analogia coll'arte del direttore d'orchestra (questo alle prove agisce coll'orchestra come un vero e proprio insegnante che spiega loro il pezzo), il quale deve, lui pure, avere come qualità essenziale quella di saper scoprire sùbito il difetto ed indicarne in pari tempo il rimedio alla massa esecutrice, ottenendo alla ripresa del passo un immediato miglioramento.
Quando l'insegnante abbia acquistato la facoltà di individuare le ragioni dei difetti nell'esecuzione dell'alunno, bisognerà poi che egli sviluppi un'altra qualità molto importante: quella di scegliere, fra le molte osservazioni che provoca l'esecuzione imperfetta del discepolo, le più urgenti prima, rimandando ad un secondo tempo, e sempre disponendole per ordine di importanza, tutte quelle altre meno urgenti che gli fossero venute alla mente assieme alle prime.

L'insegnante vero deve esercitare un'opera di controllo inflessibile ed incessante sul lavoro degli alunni, e questo qualunque sia il loro valore. Numerose volte, ascoltando gli errori madornali di certi alunni ai quali la dura sorte ha inflitto di nascere somari, mi veniva fatto di pensare che ogni osservazione era inutile e che tanto valeva lasciar sussistere quei dolorosi spropositi. Ma posso anche dire di non aver mai dato séguito a questo impulso, perché pensavo che la nostra responsabilità verso l'Arte è sempre la medesima e che, anche sapendo dell'inutilità flagrante di certe correzioni, non avrei mai voluto aver sulla coscienza il peso di una mancanza verso la Musica. Considero quindi che il controllo del maestro sull'esecuzione dell'alunno abbia ad essere severissimo in ogni senso e che, a lezione finita, non un errore abbia ad essere rimasto inosservato. Questo richiede evidentemente una forte dose di concentrazione da parte dell'insegnante, e anche un orecchio perfetto tanto nel senso musicale quanto in quello puramente pianistico. Sono queste qualità, che dovrebbe avere ogni vero maestro, ma che purtroppo si incontrano ben di rado nella nostra professione.

È sempre preferibile lasciare prima suonare all'alunno l'intero pezzo sino alla fine, fissando man mano nella propria memoria le osservazioni da fare ad esecuzione terminata. Non è un buon metodo quello di interrompere continuamente l'esecutore, anzitutto perché è bene vedere per mezzo dell'esecuzione integrale come egli sappia distribuire le proprie forze e come egli affronti nella loro successione naturale i vari problemi tecnici (altro è abbordare un passo inserito nella totalità del pezzo ed altro è suonarlo separato da quella) e poi perché è non meno necessario il vedere come egli « costruisca » la sua interpretazione architettonica. Anche questo modo particolare di insegnare costa maggior fatica dell'altro, dovendo il maestro registrare nella propria mente tutte le osservazioni sino alla fine del pezzo, cosa che richiede un allenamento speciale. Ma indubbiamente i risultati di questo metodo sono molto più proficui e giustificano il maggiore sforzo dell'insegnante.

Il maestro dovrebbe rivolgere particolare attenzione allo sviluppo della memoria presso l'alunno, cosa che molti insegnanti non curano affatto. La memoria è una delle facoltà più alte dell'uomo, ed è compagna inseparabile del genio. Avviene non di rado che certi alunni credano di non aver memoria, mentre invece l'opera persuasiva del maestro riesce ben presto a convincerli del contrario. Ho già detto, nel precedente capitolo, che questa facoltà è allenabile all'infinito, e che certe memorie le quali parevano modeste divengono in séguito ottime ed altre buone, addirittura eccezionali. Sarà bene esigere dall'alunno che ogni seconda lezione su un pezzo di dimensioni normali sia portata a memoria. E sarà bene, spiegando all'alunno che tre sono le memorie, quella *visiva* cioè, quella dell'*orecchio* e quella delle *dita* (quest'ultima irriflessa e quindi di ordine inferiore), di insegnargli in pari tempo a dar maggiore importanza ed a fidarsi sopra tutto della memoria visiva, che delle tre è la più « cerebrale », quindi la più sicura.

È uso costante degli insegnanti di pianoforte l'ascoltare seduti accanto all'allievo. Io trovo invece assai preferibile sentire ad una certa distanza, rimanendo sempre però in posizione donde si possa vedere il giuoco delle mani. Se si adotta il metodo più sopra enunciato, di non interrompere l'esecuzione dell'alunno, è certo meglio lo scostarsi alquanto dal pianoforte, ciò che permette una assai migliore audizione.

Il maestro deve esigere dagli allievi che questi frequentino correntemente non solo i concerti dei grandi pianisti ma anche (per non dire sopra tutto) quelli orchestrali e da camera. L'alunno, per sua indole e salvo rarissime eccezioni, nasce pigro in fatto di cultura musicale. Bisogna aver insegnato tutta la vita per sapere a qual grado di ignoranza e di disinteresse possano giungere gli allievi in materia di cultura musicale. Avviene continuamente di interrogare alunni già pervenuti alla fine di loro studi e di constatare che non conoscono le *Sinfonie* e i *Quartetti* di Beethoven. È cómpito del maestro di eseguire questo completamento di cultura, senza il quale l'alunno tutto potrà essere fuorché un vero musicista.

Per raggiungere questa conoscenza, l'insegnante deve pretendere dall'alunno che egli consacri una parte del suo lavoro quotidiano alla lettura di musiche di ogni genere: pianistiche, vocali, da camera, orchestrali, teatrali, ecc. Un'ottima cosa è di incoraggiare gli alunni a riunirsi fra di loro a leggere musiche orchestrali e da camera in trascrizione a quattro mani. Come pure è assai utile il far eseguire a scuola musiche a due pianoforti, sia originali, sia facendo accompagnare i *Concerti* al secondo pianoforte da un altro alunno.

Ancora per la medesima ragione culturale, l'insegnante deve continuamente interrogare l'alunno su ogni sorta di questioni: storia della musica, armonia, forme, polifonia, strumentazione, ecc. Come pure non bisogna mancare di illustrare continuamente i rapporti tra le varie arti, spiegando Bach e Vivaldi col barocco, Debussy coll'impressionismo pittorico, Stravinskij col cubismo e via discorrendo. Talvolta una bella visita ad un museo potra anche essere più utile di una mediocre lezione passata al pianoforte.

Perché il vero maestro (e diamo qui il più alto significato a questa parola) non deve essere semplicemente un insegnante di pianoforte, ma deve anche essere un artista completo e finalmente un *maestro di vita.* Insegnare agli alunni a muovere più o meno bene le dita sulla tastiera è cómpito troppo modesto. Apprendere loro che cosa sia la musica e che essa rappresenti nei confronti delle altre arti, è molto meglio. Ma l'infondere nei giovani il senso del dovere, della disciplina e del continuo sacrificio che esige la vita quotidiana, è opera concessa solamente a coloro che possono pretendere di meritare il titolo di *maestri di vita.*

Fra i principii essenziali che il maestro dovrà sin dall'inizio insegnare all'alunno, quello del rispetto al lavoro e dell'utilizzazione al cento per cento del tempo quotidiano debbono passare in prima linea. Si deve insegnare sùbito all'alunno che qualsiasi lavoro, umile o grande che sia, deve essere fatto colla stessa coscienza. E si deve insegnare in pari tempo al giovanetto a non perdere un attimo della giornata e a non rimandare all'indomani ciò che si deve fare oggi.

Il vero maestro non avrà bisogno di esigere inutili segni esteriori di rispetto alla propria persona. Il rispetto al maestro non risiede in queste manifestazioni più o meno sincere di educazione, ma risulta unicamente dalla superiorità spirituale dell'insegnante e dalla sua più o meno grande capacità artistica, nonché dalla sua statura morale. È puerile pretendere rispetto dagli allievi quando non si hanno i numeri per meritarlo.

Malgrado questo, credo che non sia affatto necessario per l'insegnante di ricorrere a quell'atmosfera pseudo-religiosa della quale amano circondarsi certi maestri i quali vorrebbero far credere ai loro contemporanei di possedere da soli il monopolio della serietà artistica. Per ogni artista degno di questo nome, e quindi maggiormente ancora per colui che si dedica all'apostolato dell'insegnamento, l'arte non può essere altro che una vera e propria religione, il culto della quale illumina e guida ogni sforzo, ogni attività dell'artista. Ma questo senso religioso, appunto perché così profondo, così intimo, non ha bisogno di assumere certe forme esteriori ed ipocrite di falsa religiosità, forme dopo tutto abbastanza ingenue e che non hanno presa sui giovani di oggi.

Credo che le lezioni debbano svolgersi sempre in un'atmosfera di alta serenità e anche, perché no?, di ottimo umore. Anzitutto, è qualità essenzialmente italiana quella di agire colla maggior serietà alleata ad un sano e gaio ottimismo, e da quella nostra formula non mi sono mai dipartito in nessuna lezione. Il divertire l'alunno poi (scrivo la parola *divertire* nel suo senso superiore di felicità, di giuoco, di azione di coraggio e di bravura, così come da anni la intendono da me gli amici e

fanno finta di non capirla i nemici), è essenziale per l'autorità del maestro. La lezione deve essere per l'alunno una profonda gioia, deve essere l'avvenimento essenziale che illumina la settimana, e deve venir da lui attesa con profonda impazienza. Non deve in nessun caso la lezione essere qualcosa di arcigno, di freddo, di distante, senza entusiasmo, senza aderenza alla vita, una punizione insomma piuttosto che una ricompensa. La lezione deve essere un atto di fede, celebrato in una perfetta « simpatia » di spirito tra il maestro e l'alunno, e deve anche e sopra tutto essere per ambedue un comune sforzo verso la luce di una maggiore conoscenza, compiuto colla serenità che sola può dare la rivelazione della Bellezza.

Credo utile ed interessante adesso di raccontare qui come insegnassero alcuni grandi maestri. I tempi sono mutati, ma non l'arte; e sopra tutto non è mutata (se mai, sarà oggi anche maggiore) l'altissima responsabilità verso essa arte e verso l'umanità di chi si assume il grave cómpito di trasmettere ai giovani l'eredità della tradizione. Perciò può essere sommamente profittevole guardare all'esempio di coloro che furono veramente Maestri nel senso più solenne della parola.

CLEMENTI. Era meticolosissimo, e faceva passare due o tre ore su un medesimo tempo di sonata. Dava grande importanza agli esercizi e agli studi. Mente severamente polifonica e allenata a tutte le più rudi discipline del genere, basava naturalmente il suo insegnamento sullo studio di Bach del quale faceva studiare con vivissima intelligenza le *Fughe.* Aveva un vero culto per Scarlatti, del quale si studiavano con lui tutte le *Sonate* allora pubblicate. Esempio vivente di costanza e di eccezionale coscienza, egli continuò per tutta la vita lo studio quotidiano del pianoforte e, pervenuto all'età di ottant'anni, non lasciava passare un giorno senza fare almeno due ore di esercizi e di studi, dimodoché conservò sino agli ultimi giorni un'agilità di mani invidiabile. Egli aveva però un pudore estremo per questo suo lavoro giornaliero, e nessuno poteva entrare nel suo studio durante quelle ore di addestramento pianistico, e nemmeno poteva avvicinarsi ad ascoltare nella camera adiacente.

CHOPIN. Lo spirito così particolare di Chopin, romantico per l'espressione ma anche così classico per il suo meraviglioso equilibrio tra pen-

siero e forma, caratterizzava le sue lezioni. Egli dimostrava in queste una grande meticolosità ed una costante febbrile aspirazione verso la perfezione. E così avveniva che egli passasse l'intera lezione su una sola battuta, talvolta persino su una sola nota, a scopo di ottenere su di questa infinite varietà di tocco e di colore. Amava legare più note collo stesso dito, diteggiatura però troppo personale per essere presa a modello dagli alunni. Era molto esigente per il ritmo del basso, che chiamava scherzosamente « il direttore d'orchestra », perché voleva che la parte inferiore fosse sempre ritmica, lasciando invece maggiore elasticità a quella superiore (è curioso avvicinare questa concezione a quella odierna del jazz, dove avviene, su assai più vasta scala, precisamente l'applicazione del medesimo principio). Eloquente dimostrazione di questo modo di suonare era per lui la *Polacca* in *la bemolle,* ove egli voleva che il basso avesse ritmo fermissimo ed eroico, ed invece la parte superiore espressione passionale e libera. Per quanto egli sia passato erroneamente alla storia come il creatore del « tempo rubato », pare che invece egli suonasse con una perfetta, meravigliosa dignità e compostezza, e che l'elasticità agogica fosse sempre controllata da un infallibile buon gusto. Il pezzo suo sul quale si dimostrava più esigente, a tal punto che le lezioni in proposito costituivano il terrore degli alunni, era lo *Scherzo* n° 2 in *si bemolle minore.* Particolarmente incontentabile si dimostrava per l'esecuzione del gruppo rapido di quattro note che comincia il pezzo, e non di rado la lezione non andava oltre questo inizio. Mentre non era mai soddisfatto in materia di tocco e di sensibilità coloristica, diceva anche che il canto lo si doveva imparare andando ad ascoltare i grandi cantanti italiani dell'epoca.

LISZT. Liszt faceva prima leggere il pezzo senza suonarlo, e questo più volte e con ogni cura. Poi faceva suonare al pianoforte le note senza ritmo, quindi le medesime coi valori ritmici, poi finalmente coi colori dinamici. Esigeva una preparazione accuratissima per ogni pezzo. Annetteva altissima importanza allo studio delle *Fughe* di Bach, dicendo che queste stanno alla base di tutto l'edificio pianistico. Perché, malgrado il suo temperamento « vulcanicamente » romantico, egli aveva uno spirito eccezionalmente preciso e suscettibile di un'enorme concentrazione. Raccomandava continuamente di aver pazienza e di studiare adagio.

Insisteva molto sugli esercizi quotidiani ed in special modo sulle ottave di ogni genere e sulla tecnica del polso, del quale sorvegliava colla massima attenzione la scioltezza ed il libero giuoco. Pretendeva non di rado due ore quotidiane di esercizi. La bellezza del suono era per lui la maggiore preoccupazione e si dimostrava incontentabile su questo punto. Spiegava ai discepoli che tutte le difficoltà del pianoforte si riducono a pochi schemi, i quali contengono la chiave di ogni singolo problema tecnico. Detestava il manierismo e diceva che tutto deve essere « largo, sincero e vero ». E aggiungeva sovente di « *non esprimere troppo* », volendo con ciò porre in guardia l'alunno contro le esecuzioni troppo autobiografiche, quelle esecuzioni cioè dove l'umiltà verso l'opera d'arte, che deve sempre essere presente nella personalità dell'interprete quando esegue un capolavoro, cede il posto alla vanità del virtuoso il quale si serve di quel medesimo capolavoro per raccontare i fatti propri.
Già pervenuto alla più alta gloria, si lagnava delle sue dita che erano insufficenti e che egli definiva senz'altro « cattive », continuando ogni giorno laboriosamente a cercare di migliorarle.
Era molto buono e straordinariamente paziente verso l'alunno quando questo studiava bene. Ma era tavolta terribile di disprezzo e di fredda ironia quando l'allievo non aveva studiato abbastanza e sopra tutto quando questi dimostrava di non aver compreso a fondo la bellezza di una data musica.

LESCHETITZKI. Per quanto esistano oggi al mondo migliaia di pianisti e di insegnanti i quali si dicono depositari del « metodo Leschetitzki », tuttavia è noto, dalle testimonianze dei maggiori suoi discepoli, che il grande maestro non aveva un sistema preciso, che egli si vantava persino di non averlo e che rideva quando se ne parlava. Aveva bensì le sue preferenze per certi particolari educativi come aveva interesse per certi lavori didattici, ma non aveva, ripeto, nessun vero sistema. Egli diceva che ogni sistema è buono o cattivo unicamente a seconda della sua applicazione, ma che sopra tutto nessuna teoria regge di fronte alla pratica della tastiera. Egli studiava a fondo l'alunno in ogni sua particolarità fisica e spirituale e poi finalmente improvvisava volta per volta il sistema adatto a ogni singolo caso. Certi pochi esercizi, nel suo insegnamento, erano fissi per tutti. Ma egli spiegava che non era tanto l'esercizio che valeva

in sé quanto il modo di esercitarlo e sopra tutto la pazienza colla quale si deve studiarlo. Leschetitzki era uomo di eccezionale intelligenza e un grande artista, che seppe conservare un entusiasmo giovanile e freschissimo sino oltre gli ottant'anni. Egli incoraggiava certi alunni colla bonarietà. Altri invece trattava con profonda ironia. Per altri infine ricorreva senz'altro alle male parole. Ma da tutti otteneva, con questi diversi procedimenti, il massimo dei progressi ed il maggior attaccamento alla sua alta personalità di maestro. Suonava molto alle lezioni. E raccontava continuamente storie e aneddoti per corroborare le sue spiegazioni e per rendere tutto più chiaro.

BUSONI. Quando Busoni insegnava a Weimar (nel 1900), dava due corsi per settimana. Dopo l'esecuzione di ogni pezzo, avveniva una discussione generale alla quale partecipavano tutti, maestro ed alunni. Al corso erano ammessi in gran numero (anche troppo) uditori di ogni nazionalità. Busoni parlava raramente di tecnica in questi corsi, considerandola probabilmente come cosa sufficentemente acquisita da quegli allievi per non aver più ad occuparsene. Ma, quando egli constatava qualche insufficenza in questo campo, si metteva al pianoforte per far vedere come si doveva suonare. Ed allora, senza che egli ne parlasse, l'alunno realizzava di colpo quanto mancasse alla sua preparazione tecnica e quanto gli rimanesse ancora da fare in merito. Dopo la sua esecuzione usava lasciare i discepoli discutere fra di loro su ciò che avevano ascoltato, dicendo che da questa discussione imparavano almeno altrettanto quanto dalle sue osservazioni. Egli usava incontrare gli alunni non solamente al *Tempelherrenhaus*, ma li portava a casa dopo la lezione, e talvolta quelli vi rimanevano anche buona parte della notte, tanto egli era desideroso di conoscere a fondo ed intimamente la personalità e la vita di ognuno di loro.

Per terminare questo capitolo, dirò il mio pensiero sull'argomento delicato delle edizioni da adoperarsi nell'insegnamento. La scelta di una opportuna edizione è molto importante tanto per il maestro quanto per l'alunno. Al maestro, una buona edizione evita molte osservazioni inutili e permette di limitare il suo insegnamento a ciò che non si può scrivere, vale a dire agli « imponderabili ». Per l'allievo un'ottima edizione

significa fare a meno del maestro fino a quel punto dove, come abbiamo detto proprio adesso, l'intervento dell'insegnante è inevitabile trattandosi di elementi che sfuggono ad ogni notazione e che non si possono insegnare che coll'esempio vissuto dell'esecuzione.

Vi sono ovunque buone edizioni dei classici e dei romantici, alcune delle quali veramente magnifiche. Tutte però, anche le migliori, vanno adoperate con molta circospezione, coll'ausilio cioè dell'esperienza del maestro e più tardi del discepolo. Anzitutto, non vi è edizione infallibile dal punto di vista del testo, se se ne eccettua quelle poche edizioni critiche-scientifiche del tipo della grande edizione dell'opera omnia di Bach pubblicata dalla *Bach-Gesellschaft*, la quale serve solo pei musicisti « arrivati ». Quindi, l'insegnante deve già esercitare il suo senso critico per quanto riguarda la correttezza del testo. A questo proposito aggiungo che è necessario esercitare questo senso critico persino nei riguardi di quelle edizione elaborate, a scopo di maggior fedeltà, sui manoscritti e sulle prime pubblicazioni. Nessun manoscritto di nessun compositore può essere considerato scevro di errori e nemmeno ogni edizione originale, anche (direi anzi: sopra tutto) se riveduta dall'autore. Conviene quindi, servendosi di queste edizioni, prendervi ciò che esse hanno di superiore alle altre (talvolta un nuovo esame permette di scoprire in un autografo magari bicentenario, un particolare che è stato sbagliato sin dalla prima edizione). Ma non bisogna d'altra parte, come fanno certe edizioni sul tipo di quelle delle *Sonate* di Beethoven, rivedute da d'Albert o da Schnabel, accettare come parole di vangelo anche i più flagranti errori dei manoscritti originali. E sarà dovere del maestro di insegnare agli allievi più progrediti ad esercitare loro stessi, appena ciò sia possibile, questo lavoro critico verso le edizioni che essi adoperano, evitando di accettare per verità ciò che è palese errore.

Non vi sono poi edizioni perfette dal punto di vista della diteggiatura. Come abbiamo già constatato nel precedente capitolo, una parte dei passi (e questo solamente presso i maggiori compositori-pianisti) ha un'unica diteggiatura. Ma in assai più numerosi casi, le diteggiature possono essere molte, talvolta infinite. Ed allora occorre non opporsi alla natura che opera diversamente per ogni individuo e fa sì che una diteggiatura, che conviene a meraviglia ad un esecutore, sia impossibile o per lo meno

inutilmente ardua per qualsiasi altro. Perciò, è bene evitare le edizioni le quali abbiano diteggiature troppo personali di grandi concertisti (esempio, quella già citata delle *Sonate* di Beethoven per opera di d'Albert). In ogni caso, il vero insegnante saprà sempre correggere colla sua esperienza ciò che non conviene all'alunno e sostituirvi invece la diteggiatura più conforme alle possibilità fisiche di questi.

Delle musiche antiche esistono molte buone edizioni. Il catalogo Ricordi offre molte ottime revisioni di clavicembalisti. Di Frescobaldi non esiste altra edizione italiana che quella riveduta da me per l'Istituto Editoriale Italiano, la quale non ha diteggiature ma è facile da completare in questa sua mancanza (avverto però che. dopo la pubblicazione di quei fascicoli, è stato stabilito da G. Benvenuti, da Pannain e da altri, che le tre *Fughe* in essi contenute, sono apocrife, opera probabilmente di Muzio Clementi il quale si dilettava ad imitare le musiche del passato). Di Scarlatti abbiamo l'*opera omnia* di Longo-Ricordi, nella quale sovente le audacie inverosimili del grande Domenico sono « temperate » dal revisore; però alla fine di ogni *Sonata* si trova la versione originale che è quindi facile ristabilire al posto dell'altra. Diteggiatura e segni dinamici sono nella maggior parte dei casi ottimi, e quindi questa edizione può essere adottata dietro qualche precauzione di ordine critico.

Per la gigantesca opera di Bach esistono molte edizioni, dominate tutte però da quelle di Busoni. L'edizione del *Clavicembalo* è un monumento del genere, col solo inconveniente di non esistere che in versione tedesca. Qualora il giovane studioso non si senta il coraggio di por mano al dizionario per leggere quei mirabili commenti, egli potrà prendere l'ottima edizione di Alessandro Bustini, pubblicata recentemente presso De Santis a Roma, la quale non ha nessun commento ma offre per lo meno un testo che si può considerare eccellente sotto il punto di vista della documentazione. Ricordi possiede ottime edizioni, firmate da Mugellini, delle *Suites inglesi*. Per il resto dell'opera bachiana, si può trovare quasi tutto nell'edizioni Breitkopf in revisione parte fatta da Busoni, parte invece da Egon Petri. Le revisioni di quest'ultimo sono, però, sovraccariche e da adoperarsi con circospezione. Delle revisioni di Busoni, la sola che non sia interamente riuscita, a mio avviso, è quella della *Fantasia cromatica*. Di questa consiglio sempre l'originale della *Bach-Gesellschaft* (che si trova anche in Peters) interpretando solamente i due

passi in arpeggi e la *coda* come si trovano nella revisione Busoni e lasciando il resto come Bach lo scrisse. Non bisogna adoperare mai le revisioni di Bülow della medesima *Fantasia* e del *Concerto Italiano*, che sono divenute oggi antiquate e impossibili.

L'edizione Peters, che tanta diffusione ha nel mondo, è generalmente molto corretta. Breitkopf offre dei classici, e sopra tutto di Haydn e di Mozart, edizioni anche migliori. Tanto Peters quanto Breitkopf sono edizioni molto serie sotto il punto di vista della bontà del testo, ma ambedue le edizioni hanno un punto debole (specialmente Peters): quello delle diteggiature, le quali, in molti casi, vanno rivedute e modificate dall'esperienza dell'insegnante. Non parlo poi del pedale, il quale è generalmente inaccettabile in Peters e da adottarsi con molta riserva in Breitkopf.

Per le *Sonate* di Beethoven, a chi non volesse servirsi della mia grande edizione critica pubblicata da Ricordi consiglio quella di Steingräber, veramente eccellente. Quella di Bülow è oggi troppo polemica ed invecchiata e quella di d'Albert troppo personale. La recente edizione di Schnabel merita altissimo rispetto e costituisce un nobilissimo sforzo per un nuovo approfondimento critico ed estetico dell'immortale monumento beethoveniano.

Esiste presso Senart a Parigi un'ottima edizione in due volumi delle *Sonate e Capricci* di Muzio Clementi. Per i primi romantici: Schubert, Weber, ecc., si può adoperare senz'altro l'edizione Breitkopf, e così pure per Mendelssohn e Schumann. Per Chopin, abbiamo anzitutto la magnifica edizione (Senart) di Cortot, della quale sono a tutt'oggi pubblicati otto volumi. Volendo usare una edizione italiana, la sola consigliabile (Cesi è totalmente da escludersi) è quella di Brugnoli-Ricordi, la quale presenta un'ottima revisione tecnica corredata da molte osservazioni acute ed ingegnose, con un solo difetto: quello di perpetuare ancora non poche di quelle « correzioni » arbitrarie e ridicolmente pedanti che Sgambati usava infliggere negli ultimi anni della sua vita a certi capolavori e che sarebbe assai più caritatevole, da parte dei suoi discepoli, di seppellire sotto un giusto oblìo, nell'interesse stesso della memoria di un grande artista.

È poi altamente autorevole, in fatto di correttezza di testo, l'edizione curata da Raoul Pugno (che era allievo del discepolo di Chopin, G. Matthias, e quindi degno di fede in fatto di tradizione) presso l'*Universal-Edition* a Vienna. Per Liszt, abbiamo molte composizioni in ottima revisione italiana, presso Ricordi, a cura di Tagliapietra. Altra raccomandabile edizione è quella curata da Sauer presso Schott. Per Liszt, tuttavia, il problema dell'edizione è meno importante che per Chopin, e, sopra tutto, che per Beethoven, data la natura così razionale del pianismo lisztiano il quale, in certo qual modo, si diteggia automaticamente e quindi elimina molti pericoli che le edizioni offrono invece per altri compositori. Con Liszt, si può dire che cessa il problema dell'edizione, perché quasi tutti i compositori che hanno vissuto dopo quell'epoca non sono ancora di dominio pubblico, e quindi non esiste di ognuna delle loro opere che una sola edizione, alla quale bisogna per forza ricorrere, buona o cattiva che sia. Vi sono tuttavia casi di autori moderni i quali hanno più edizioni. Fra i casi di questo genere che meritano speciale attenzione, segnalerò quello dei mirabili *Tableaux d'une exposition* di Musorgskij, la cui versione originale contiene una quantità notevole di inutili difficoltà tecniche, e dei quali Harold Bauer ha pubblicato, presso G. Schirmer a New York, un'eccellente revisione, ove tutte quelle superflue difficoltà sono eliminate con profonda intelligenza ed ingegnosità.

Dirò ancora qualche parola sulla questione degli esercizi tecnici da adoperarsi. Abbiamo in Italia parecchio ottimo materiale in questo campo. Anzitutto il metodo di Cesi, che va però impiegato nella scelta fatta da Philipp (ed. Ricordi, Parigi). Il grande metodo di Rossomandi è eccellente. E negli ultimi tempi hanno veduto la luce, presso Ricordi, due ottimi volumi: le *Scale semplici e a doppie note* di L. Finizio e la *Scuola degli arpeggi* di Buogo. Nell'abbondantissimo materiale straniero, consiglio anzitutto i *Principes rationnels de la technique du piano* (Senart, Parigi), già tante volte citati, di Alfred Cortot. Di Philipp, il quale occupa tanto cospicuo posto nella didattica del nostro strumento, sono particolarmente utili gli *Exercices de moyenne force* e gli *Exercices de virtuosité* (ambedue pubblicati da Heugel a Parigi). Dello stesso autore sono ancora di alta utilità i due volumi *School of Octave Playing*, pubblicato da Schirmer a New York e quello *Exercices for the development of high piano technic* pubblicato da Oliver Diston a Boston. Molte cose utili si troveranno nel volumetto *New Formola* di Safonov, pubbli-

cato da Chester a Londra (esiste anche in versione italiana presso lo stesso editore). Moszkowski ha recato colla sua *École des doubles notes* (Enoch, Parigi) un notevole contributo a questa importante parte della tecnica pianistica; però il valore degli esercizi (sopra tutto le scale) contenuti in quel volume oltrepassa di molto quello dei mediocri studi del medesimo libro. Gli esercizi sopra elencati non escludono beninteso l'impiego dei vecchi classici già noti: Clementi, Tausig, Liszt, Brahms, Pischna, ecc. Del resto quasi tutti gli esercizi possono essere utili, in ragione unicamente della intelligenza colla quale vengono applicati dallo studioso.

Un lavoro didattico di eccezionale interesse e di profonda utilità è la *Technique moderne du piano* di E. Blanchet (ed. Senart). In questo libro si trovano affrontati numerosi problemi pianistici armonici, melodici, ritmici e politonali che invano si cercherebbero in altre opere del genere. Terminerò raccomandando caldamente lo studio (questo solamente per l'ultimissimo periodo di scuola) dei *Chopin-Etüden* di Leopold Godowski pubblicati da Schlesinger a Berlino, studi che rappresentano nel loro complesso la più alta somma di difficoltà trascendentali che offra l'intera letteratura del pianoforte e che sono di grande interesse pianistico e di eccezionale giovamento tecnico. Consiglio poi ai miei colleghi italiani di accordare maggiore importanza alla produzione pianistica di Ch. V. Alkan (1813-1888), figura curiosissima della nostra storia pianistica e che da Busoni era considerato, per l'importanza e l'originalità della sua invenzione pianistica, come il solo compositore post-beethoveniano da porre accanto a Chopin, Schumann, Liszt e Brahms. La musica di Alkan potrebbe essere paragonata a quella di Berlioz, alla quale si avvicina per la ricchezza e la stravaganza dell'immaginazione, nonché per una frequente bruttezza musicale sempre segnata però da grande genialità. Di Alkan vanno studiati sopra tutto le *12 Études dans les tons majeurs*, op. 35 e le *12 Études dans les tons mineurs*, op. 39. Sono anche di eccezionale interesse le *Trois Grandes Études*, op. 76, nelle quali vi è la magnifica e monumentale *Étude en mouvement semblable et perpetuel* (tutte queste musiche sono nell'edizione Costallat, Parigi).

Penso che queste indicazioni abbiano ad essere utili anche a molti insegnanti i quali sono spesso perplessi dovendo scegliere un'edizione o una

raccolta di esercizi. Insisto tuttavia ancora una volta sul fatto che le edizioni non sono mai perfette, e che vanno applicate con molto rigore critico. Questa facoltà critica, del resto, deve risultare logicamente dall'insieme delle qualità del maestro, se questo possiede veramente quella somma di ingegno, di coltura e di esperienza che sola conferisce il diritto di insegnare ai giovani e di esercitare l'altissima missione di trasmettere alle nuove generazioni la tradizione che abbiamo ricevuta in retaggio dai nostri padri.

CAPITOLO VIII

LA TRASCRIZIONE PER PIANOFORTE

Dell'arte della trascrizione in generale si è molto discusso negli ultimi anni e non sempre, come al solito, ha dato prova di competenza né di serietà (e nemmeno di preparazione) certa parte della critica (parlo di quella italiana) che si occupava di tale importante ramo dell'attività musicale. Essendo oggi l'arte della trascrizione praticata correntemente dai maggiori musicisti viventi di tutto il mondo ed acquistando essa ogni giorno maggiormente fisionomia e consistenza di opera d'arte, era inevitabile che contro di essa si esercitasse pure il vano ardore retrogrado di certi critici i quali credono ancora che il corso della storia potrebbe venir modificato da qualche articolo di quotidiano.

L'arte della trascrizione è molto più antica di quanto non si creda comunemente, e si può già intravederne le origini, se non prima, nelle trascrizioni della musica polifonica del Quattrocento per le « intavolature di liuto » oppure per l'organo. Queste trascrizioni però non si possono in nessun caso chiamare opere d'arte, in quanto che esse rispondono ad un'esigenza puramente pratica, né più né meno come quelle riduzioni moderne di opere per canto e pianoforte oppure per pianoforte solo. Le prime trascrizioni che abbiano un alto valore critico ed artistico, sono senza dubbio quelle di G. S. Bach, e cioè quei « Sedici *Concerti Grossi* di vari autori » (specialmente Vivaldi) ed inoltre la straordinaria « interpretazione » per organo del *Concerto* in *re minore* di Vivaldi la quale precorre i tempi e dimostra già sino a quale punto possa la personalità del trascrittore sovrapporsi a quella del compositore originale. Dopo questi memorabili saggi, però, l'arte della trascrizione sonnecchia sino all'Ottocento, dove improvvisamente si ridesta e prende irresistibile sviluppo. Bisogna sùbito aggiungere che, coll'Ottocento, il problema della trascrizione assume un aspetto completamente nuovo, divenendo allora parte integrante di un più vasto problema di ordine sociale, la diffusione della cultura cioé. E nel secolo attuale, il problema della tra-

scrizione è profondamente entrato nella coscienza degli artisti: « Oggi non vi è musicista di valore che non abbia al suo attivo un certo numero di trascrizioni o strumentazioni, il che basterebbe a dimostrare che tale genere di lavoro non è una mera esercitazione dilettantesca o scolastica ma qualcosa che risponde alle attitudini generali della nostra opera musicale » Ferdinando Ballo, *Interpretazione e trascrizione* in *La Rassegna Musicale*, giugno 1936).

Per ben definire che cosa sia la trascrizione (parliamo qui, beninteso, di quella che sola ci interessa, e che costituisce di per sé opera d'arte), occorre ricordarsi che il fatto musicale è il concretamento di un sentimento (o intuizione) in una forma, che potremmo chiamare provvisoria, che sarebbe quella del documento manoscritto o stampato, dal quale poi l'interprete ricava la forma definitiva e sola vivente dell'intuizione originale che non è altro che l'esecuzione. Ciò significa quindi che il documento manoscritto o stampato, rimane sempre il necessario punto di riferimento al quale l'interprete deve far capo: « *solo movendo da esso* (documento) *e ad esso tornando noi istituiamo tutte quelle ricerche che ci conducono al concetto di una determinata e storica opera d'arte* » (G. Gentile, *La Filosofia dell'Arte*, pagg. 286-7). Dobbiamo adesso ammettere che nell'interprete risorga e riviva il sentimento del compositore, ed è questo il caso dell'interpretazione normale, vale a dire dell'esecuzione. Ma può anche avverarsi il fatto che chi legge il medesimo documento originale senta poi la necessità di dare a quel sentimento che rivive nel suo spirito, una nuova forma musicale. E qui nasce appunto la trascrizione musicale, che non può mai essere una copia dell'originale, ma una sua speciale « interpretazione » (abbiamo già usato questa parola per una trascrizione bachiana) di quella col nuovo contributo della cultura, del senso critico, del gusto, della personalità insomma del trascrittore. Qui va però chiarito che quanto reca la personalità del trascrittore all'opera d'arte originale appartiene al mondo dell'arte ma non potrà mai dirsi *creazione* d'arte: « il trascrittore *rifà* l'opera, modificando alcuno degli elementi preesistenti, aggiungendone altri ed adeguando gli uni e gli altri alla sua visione critica dell'opera originale; ma questi elementi soggettivi ch'egli vi apporta appartengono ad un mondo artistico che in lui non è ancora realizzato, individualizzato come

totale espressione del suo spirito, sono invece la materia grezza di un suo linguaggio in potenza, sono cioè il suo gusto » (F. Ballo, articolo già citato). « Il problema di sapere se il trascrittore sia l'eguale del compositore non si pone, perché l'identità non vi può essere. Per quanto forte possa essere la personalità del trascrittore e la somma delle sue qualità e delle sue esperienze, rimane sempre il fatto che quanto può esservi nel trascrittore di attività creatrice si innesta sempre come germinazione sull'attività ricreatrice posta in essere dal medesimo trascrittore nella percezione dell'opera originale » (Giacomo Alberto Mantelli, *Compositore e trascrittore* in *La Rassegna Musicale*, marzo 1934).

Possiamo dunque stabilire che, di fronte a quel documento « provvisorio » (ma necessario) che è la musica nella sua forma manoscritta o stampata, abbiamo tre specie di lettori: *a*) il critico, il quale legge col proposito di costituirci la maggior somma di elementi che storicamente possano illuminare l'opera oggetto della sua lettura; *b*) l'interprete, che legge la medesima opera d'arte, col proposito di riferire per quanto sia possibile la futura sua interpretazione a quanto l'autore ha lasciato in quel manoscritto sotto forma di simboli grafici ed aritmetici; *c*) abbiamo infine il musicista il quale leggendo la medesima opera d'arte prova la necessità interiore di darle una nuova forma sonora e che questa forma realizza; ed è questo il trascrittore.

Dobbiamo adesso dire che le sole trascrizioni che ci interessano, quelle che si possono chiamare *storiche*, sono precisamente quelle meno fedeli al testo originale e quelle dove maggiormente risulta evidente la personalità del trascrittore. Non ci possono interessare quelle semplici quotidiane trascrizioni che non mirano al di là della pura ricerca, nel nuovo strumento (o nel nuovo complesso) di valori timbrici che si avvicinino il più possibile a quelli originali. Ma ci interessano unicamente quelle trascrizioni nelle quali « si sviluppano elementi peculiari ed originali della personalità del trascrittore; i quali impediscono a questi di rivivere in un abbandono completo dello spirito il sentimento che ad esso si è dispiegato da tale opera. Che deformano la configurazione verace di quel sentimento e che lo accendono di quella vita che, per un suo particolare vigore, si risolve in quella forma che è genuina espressione dell'animo

del trascrittore. Ed è proprio perché si sviluppano elementi personali durante la lettura di una musica che un musicista viene nella determinazione di trascriverla; elementi che consistono nel sovrapporsi della sua personalità a quella che emerge dall'opera originale e che la modificano. L'intensità di essi può essere naturalmente varia, dando luogo ad una trascrizione insignificante o ad una trascrizione che rechi un suggello inconfondibile » (G. A. Mantelli, art. cit.).

Le trascrizioni per pianoforte che meritano sole la qualifica di *storiche* sono poche, e si possono riassumere nelle seguenti:

a) I sedici *Concerti* di vari maestri (principalmente Vivaldi), trascritti da G. S. Bach per cembalo, ai quali dobbiamo aggiungere pure il formidabile rifacimento bachiano per quattro clavicembali del *Concerto per quattro violini* di Vivaldi;
b) le trascrizioni di Bach, Berlioz, e Wagner scritte da Liszt;
c) quelle di Bach fatte da Tausig;
d) le trascrizioni di *Tristano e Isotta* e dei *Maestri Cantori* redatte da Hans von Bülow;
e) le trascrizioni bachiane di Ferruccio Busoni;
f) i *Trois mouvements de Pétrouchka* di Igor Stravinskij.

Questo insieme di trascrizioni condensa in sé l'evoluzione completa dei principi estetici e tecnici che hanno guidato attraverso i secoli l'opera dei vari trascrittori, evoluzione che cercheremo adesso di sintetizzare in poche pagine.

Prendendo le mosse dalle trascrizioni di Bach, vediamo già vigorosamente e definitivamente in quelle affermate i due principi fondamentali di ogni trascrizione: *a*) la fedeltà del testo originale *fin dove riesca possibile; b*) l'adattabilità d'altra parte degli elementi originali della composizione al nuovo mezzo fonico, obbedendo al criterio che ogni strumento ha la sua particolare tecnica e che questa influisce sulla musica da trascriversi al punto di dover non di rado esigere vere e proprie modificazioni melodiche e persino (questo viene realizzato solamente in certe trascrizioni di Bach ed in talune modernissime) armoniche e componistiche. Seppure forzatamente limitate nei mezzi strumentali (dato che egli trascriveva dagli archi pel clavicembalo, e non poteva quindi conoscere gli assai maggiori problemi che recò un secolo più tardi la trascrizione dall'orchestra per il pianoforte), Bach crea però già, con quei rifacimenti, veri e propri modelli del genere, ancora oggi insuperati.

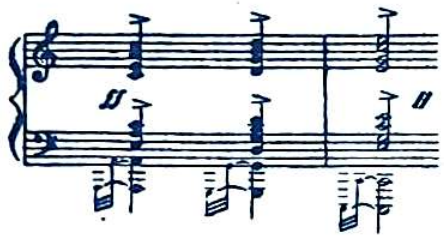
Coll'800 e coll'avvento della moderna orchestra da una parte e coll'immenso e rapidissimo progresso della virtuosità pianistica dall'altra, l'arte della trascrizione entra in una nuova importantissima fase di realizzazioni e di conquiste. Il genio di Liszt anche in questo campo, apre la via a tutti colle memorabili trascrizioni di Bach, di Berlioz e di Wagner. La enorme tecnica pianistica della quale disponeva Liszt, gli permise di affrontare il problema dell'adattabilità al pianoforte di musiche concepite per un insieme di altre tecniche strumentali, con un'infinita libertà virtuositica e una vivacità di risultati che a lui solo potevano riuscire possibili.

Tuttavia è necessario stabilire una netta distinzione tra le trascrizioni di Liszt dall'orchestra e quelle che egli, primo fra tutti i trascrittori, tolse dall'opera organistica di G. S. Bach. Mentre nelle prime, il pianismo lisztiano riesce pienamente a rendersi equivalente della virtuosità e del colorismo orchestrale di Berlioz e di Wagner, le trascrizioni delle grandi *Fughe* per organo di Bach appaiono assai più timide. In queste, Liszt si limita, nella maggior parte dei casi, a trasportare sul pianoforte le quattro voci della polifonia originale, rimanendo il più fedele possibile al testo originale ma visibilmente dimenticando che quelle quattro voci alle quali pare limitarsi il manoscritto bachiano debbono sempre essere « strumentate » dall'organista mediante la *registrazione,* dalla quale dipende tutta l'esecuzione organistica. E così avviene che, mentre le trascrizioni di Liszt dall'orchestra sono oggi ancora così vive e smaglianti, quelle dall'organo ci appaiono alquanto superate ed insufficienti per le esigenze della nostra attuale cultura.

Bisogna però riconoscere (e questa qualità è comune a tutte le trascrizioni di Liszt) in quei lavori uno straordinario senso di nobiltà e di serietà, il quale prova una volta di più quale fosse la grandezza del genio musicale di Liszt e quanto eccezionale fosse il suo carattere di umile servitore dell'arte, di fervente e disinteressato apostolo della musica di ogni tempo e di ogni paese.

Nei trascrittori che provengono dalla scuola lisztiana lo stile non è più

quello del Maestro. La scrittura pianistica, che conserva sempre in lui quella mirabile compostezza e dignità, degenera poco a poco in un pianismo di cattivo gusto che predilige figurazioni sonore, chiassose e volgari. Fra le peggiori consuetudini pianistiche che abbiano imperversato dalla fine dello scorso secolo sino a poco tempo fa (e che tuttora non sono scomparse) va citato il detestabile espediente del basso preso prima dell'accordo,



orrendo ed antimusicale artificio che era di uso costante nei compositori come Rubinstein, Scharwenka e Sgambati, ma che non si incontra mai nei maggiori musicisti di quella medesima epoca.

Con Ferruccio Busoni e con le sue magistrali versioni pianistiche della musica organistica di Bach, l'arte della trascrizione entra in una nuova fase. In queste monumentali trascrizioni, animate da così eccezionale vigore di fantasia e così ricche di vita autonoma, Busoni pone in opera principii estetici e tecnici totalmente nuovi. Anzitutto egli basa ogni trascrizione su una prestabilita *registrazione* organistica, ciò che significa potenziare enormemente la disposizione pianistica dell'insieme, ogni voce venendo volta a volta raddoppiata o triplicata secondo la necessità dell'espressione e della supposta registrazione. Egli poi adotta anche correntemente l'uso di contrappunti aggiunti a rinforzo o completamento della polifonia (questo naturalmente in certi determinati casi ove l'artificio viene giustificato dalla sonorità particolare del pianoforte). Infine, egli riesce, mediante una estrema mobilità della scrittura ed una somma ingegnosità nelle disposizioni accordiche a conservare sul pianoforte, malgrado la grande inferiorità del nostro strumento il quale non ha l'enorme ausilio dei registri e della pedaliera, l'intera grandiosa polifonia organistica in ricca registrazione. Questa mobilità dei vari elementi, melodia, infrastruttura e basso, i quali si spostano continuamente da un'ottava al-

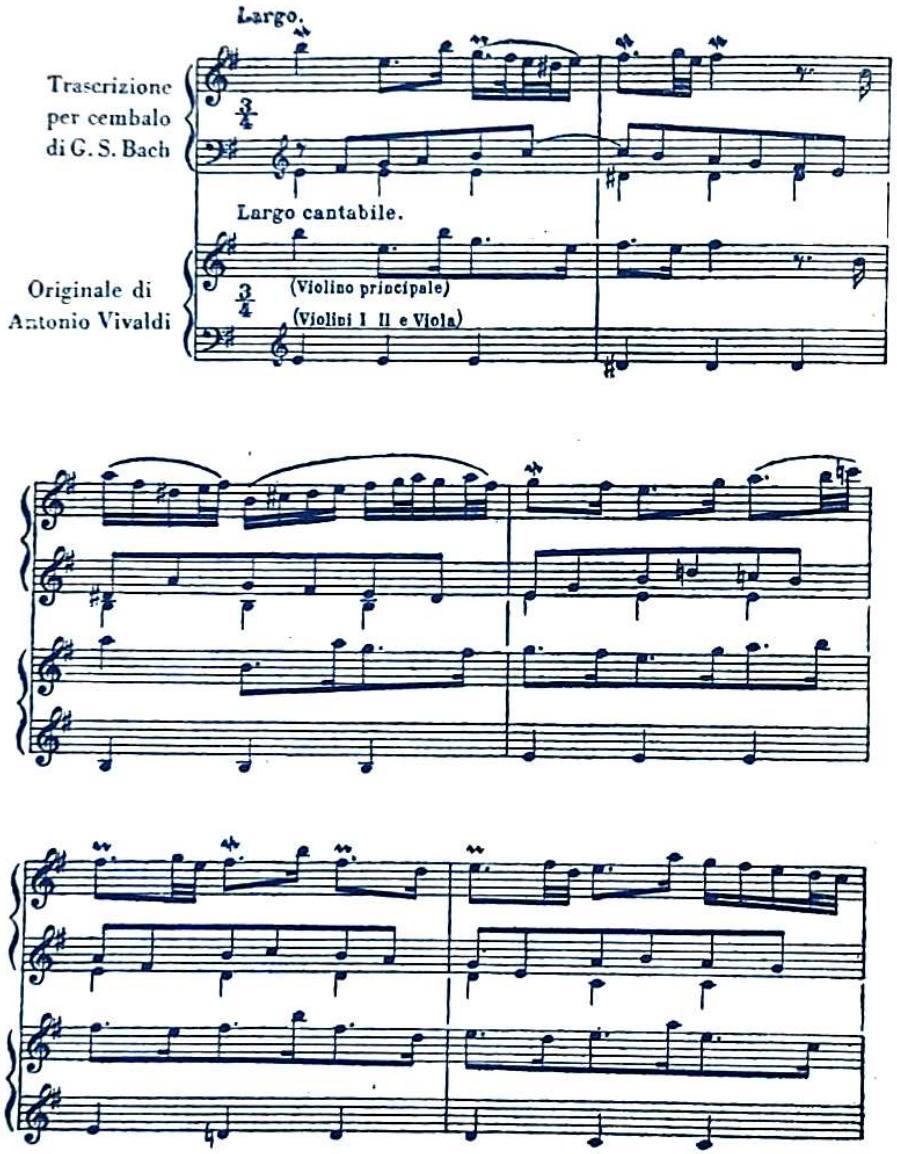
l'altra, ma in modo così abile che questo spostamento risulta quasi inavvertibile, costituisce una nuova scrittura pianistica la quale supera di gran lunga l'importanza della trascrizione stessa ed ha avuto nell'ultimo ventennio un' influenza immensa su tutti i migliori compositori, contribuendo ad eliminare ogni residuo di decadenza pianistica ottocentesca.

Negli ultimi tempi l'arte della trascrizione si è ancora arricchita di nuove possibilità, dovute sopra tutto all'abbandono di taluni antichi superflui scrupoli di ordine culturale, ciò che ci ha permesso di inoltrarci più avanti ancora sulla strada aperta da Busoni e, due secoli prima, da Bach. Oggi si manifesta, in assai maggior evidenza, il diritto del trascrittore a modificare, completare oppure arricchire, quando lo esigano le necessità dello strumento pel quale si trascrive, anche la sostanza musicale del lavoro originale. Busoni disse che queste « aggiunte », queste libertà, costituiscono « la prova del fuoco » pel gusto critico e culturale del trascrittore. Ed infatti è in questa parte del suo lavoro che il trascrittore pone sopra tutto in evidenza la sua personalità ed il suo sapere, ed è anche per mezzo di queste modificazioni e di questi arricchimenti che si può solamente riconoscere se a trascrivere sia stato mosso il musicista da una reale necessità espressiva e storica.

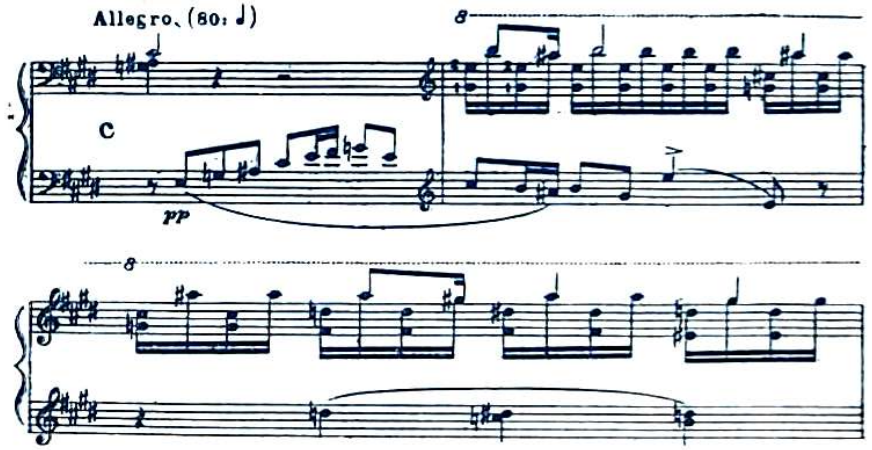
Alcuni esempi dimostreranno adesso, a completamento di queste rapide parole, la natura e la profondità dell'arte della trascrizione. Arte solamente però se, lo ripeto ancora una volta, il trascrittore reca il più possibile di gusto critico personale nella sua opera di trasformatore della composizione originale, rimanendo quindi secondaria la maggiore o minore fedeltà al testo primitivo (ripetiamo qui pure che le trascrizioni le quali maggiormente ci possono interessare sono quelle precisamente che si potrebbero dire meno fedeli ai loro testi originali).

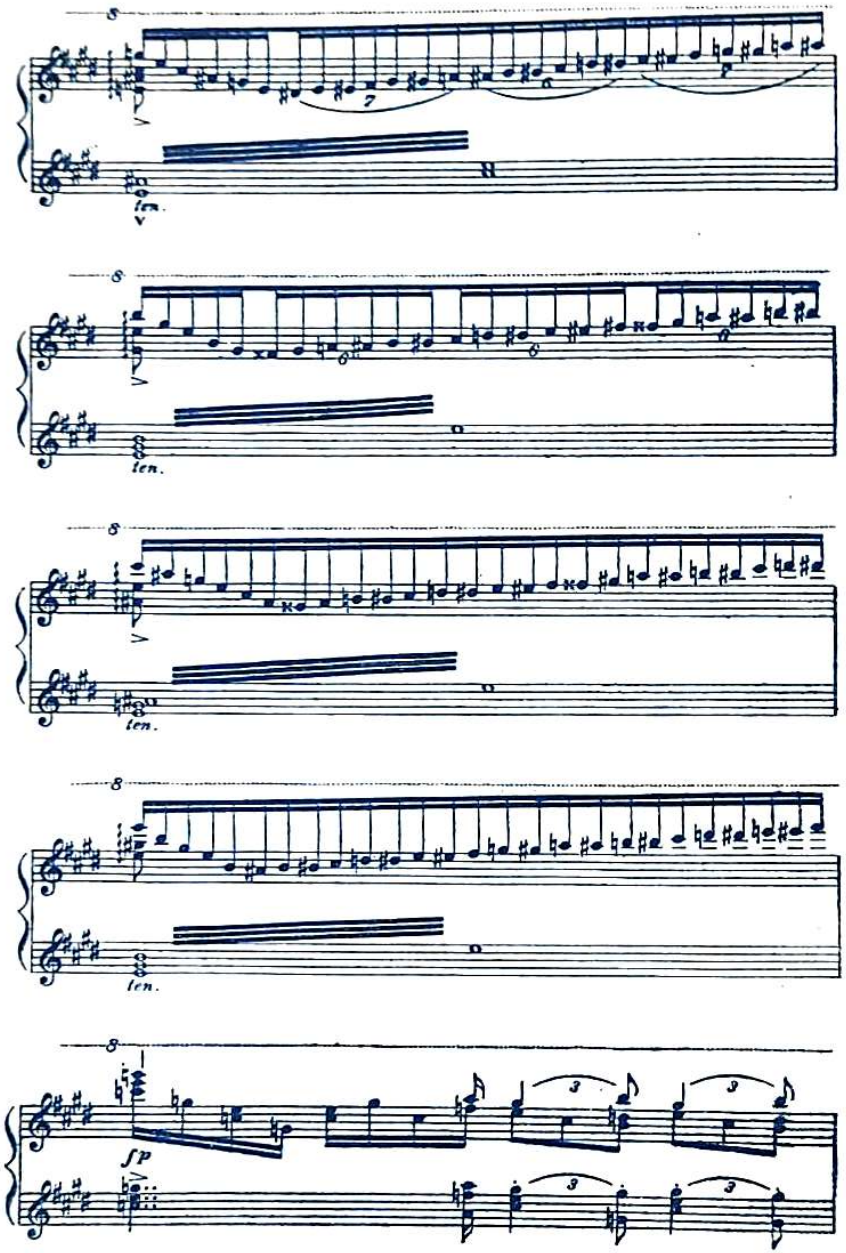
Abbiamo già accennato alle trascrizioni per cembalo di Bach, che egli scrisse negli anni 1708-1712, e che sono per la maggior parte musiche di Vivaldi, pel quale egli aveva una vivissima ammirazione e del quale subì non poco l'influenza. Cito da quel volume il seguente esempio tolto dal secondo *Concerto*, il cui originale sarebbe il n° 11 dell'op. VII del « prete rosso », esempio dal quale risulta evidente non solo la meravigliosa scienza di trascrittore del Maestro, ma anche la estrema libertà

colla quale egli adattava al nuovo mezzo fonico musiche concepite per altri strumenti:

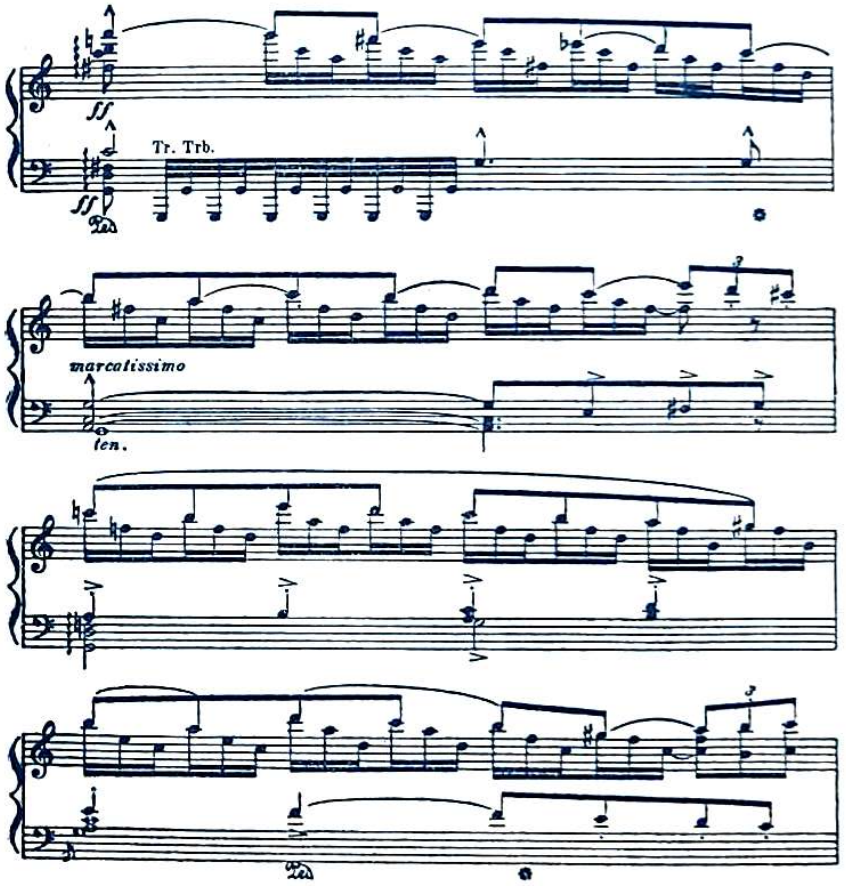


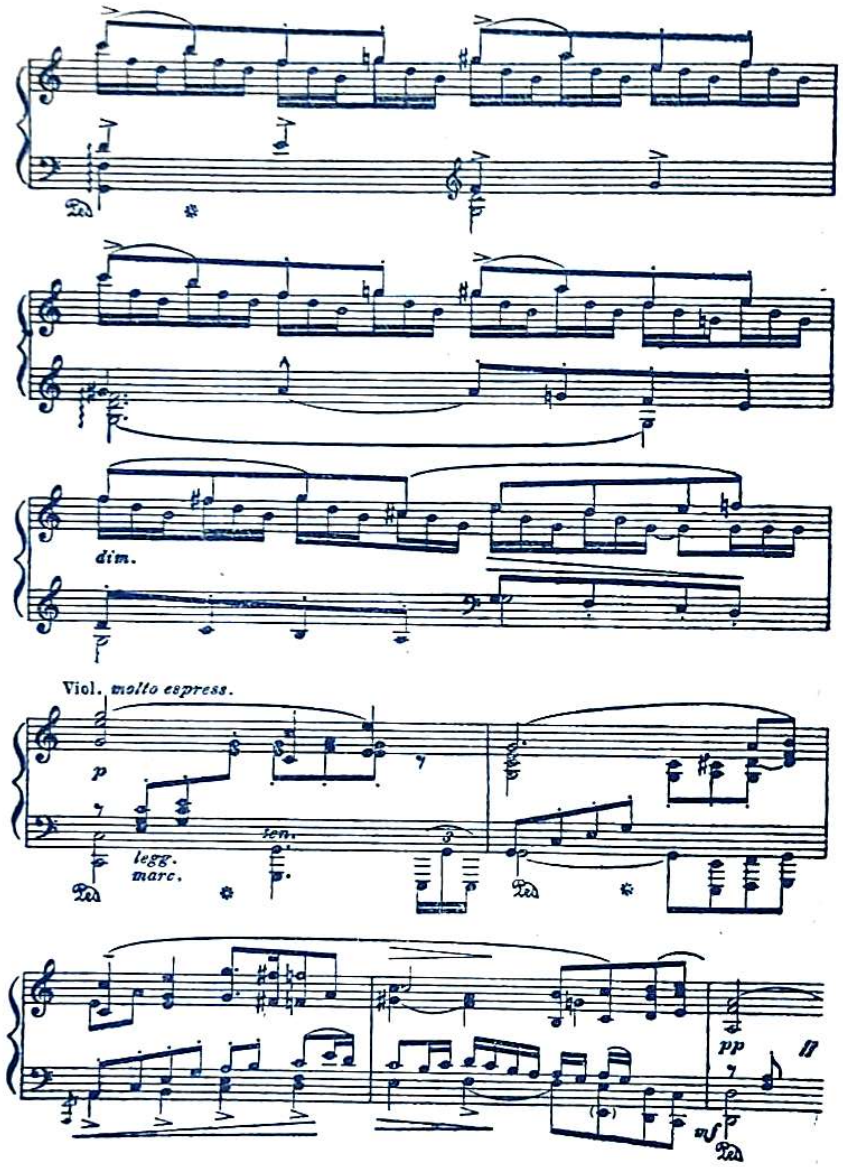
Con Liszt la trascrizione acquista un carattere altamente virtuosistico. Alle figurazioni originali non eseguibili sulla tastiera, vengono sostituite equivalenze essenzialmente pianistiche, mediante le quali il carattere originale del modello viene conservato sempre e non di rado irrobustito. Nel seguente esempio, tolto dalla ouverture del *Tannhäuser*, si noti come ai tremoli dei violini abbia Liszt accortamente sostituito velocissime scale cromatiche che, sul pianoforte, evocano assai meglio il crepitìo di fiamma dello strumentale wagneriano originale:



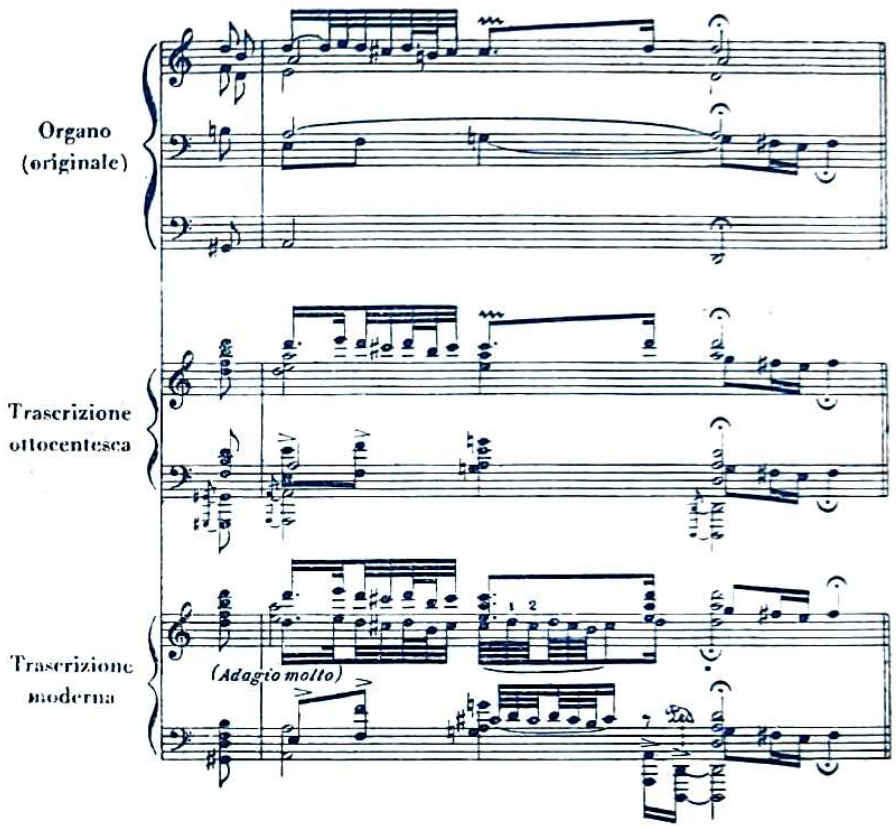


Dalla bellissima versione pianistica dei *Maestri Cantori* fatta da Hans von Bülow, stralciamo questo passo, che bene rappresenta quello stile sobrio e solido di trascrizione (da notarsi il ritmo delle terzine introdotto alla mano destra e che sostituisce a perfezione un disegno dei violini che sarebbe stato ineseguibile sul pianoforte):

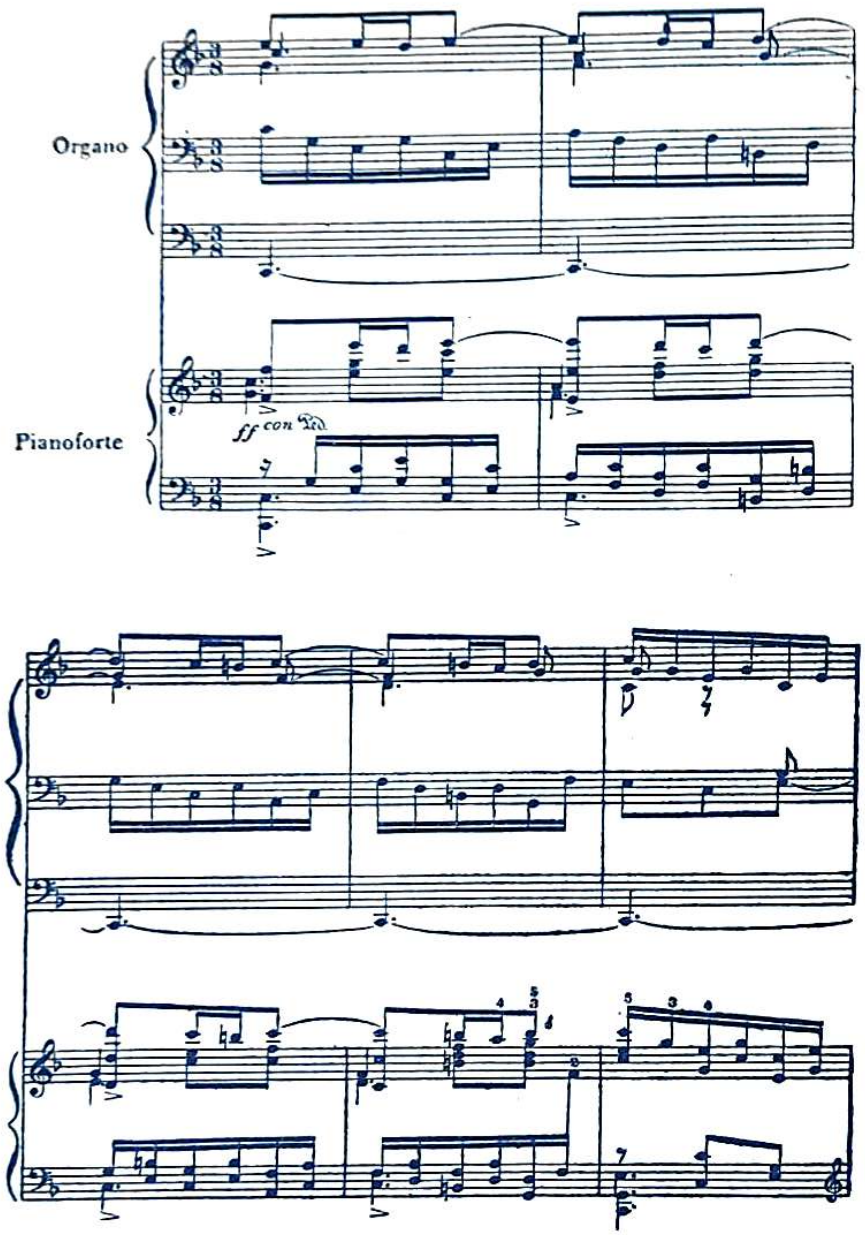


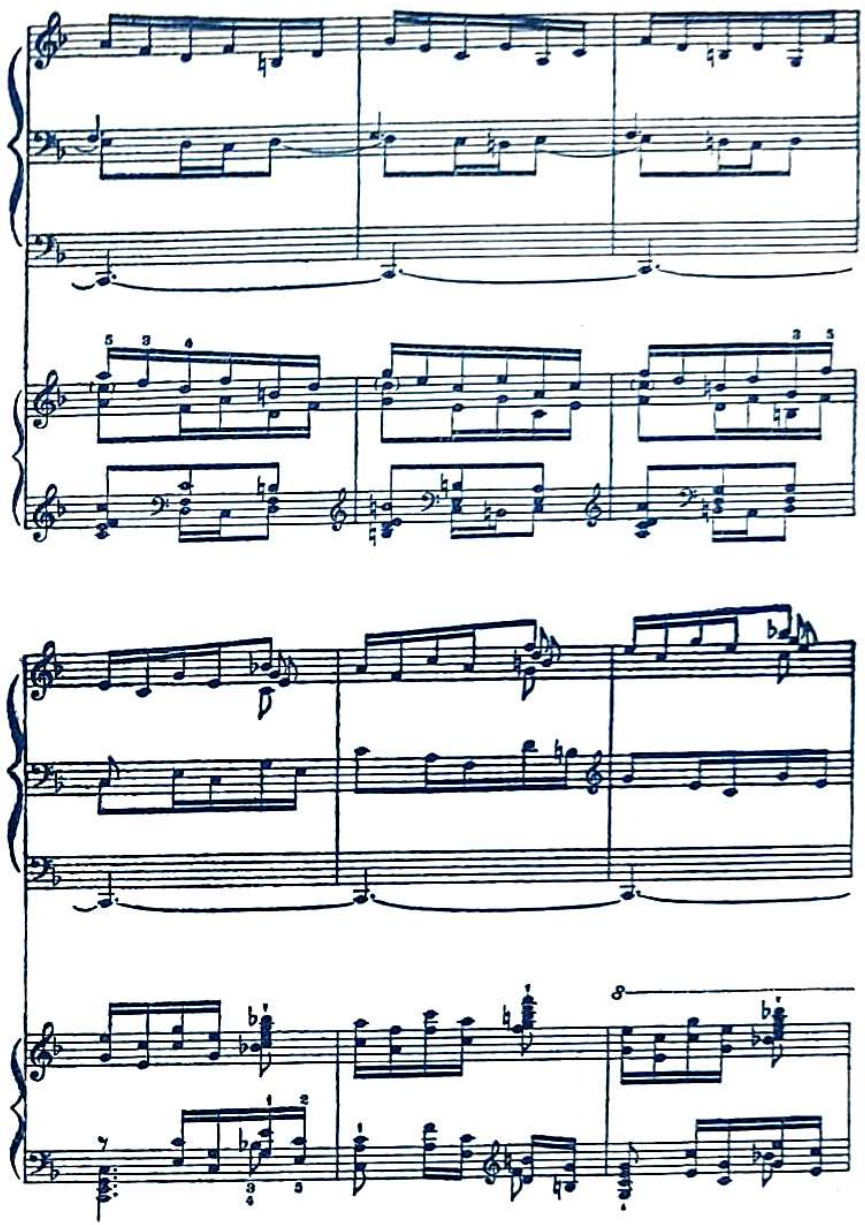


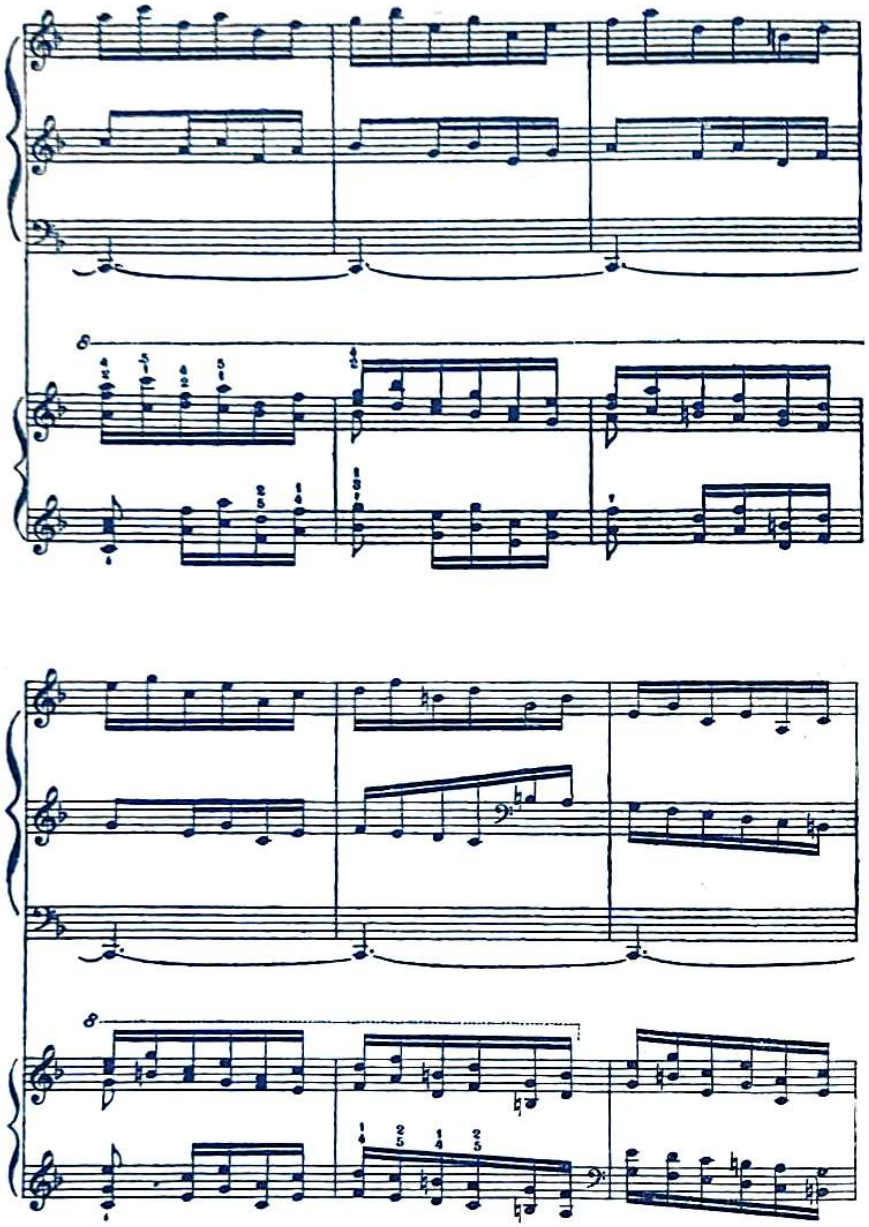
Giungiamo adesso a Busoni. Ad illustrazione dei suoi principi, citerò prima il seguente esempio dimostrativo (tolto dalla sua edizione del *Clavicembalo ben temperato*):

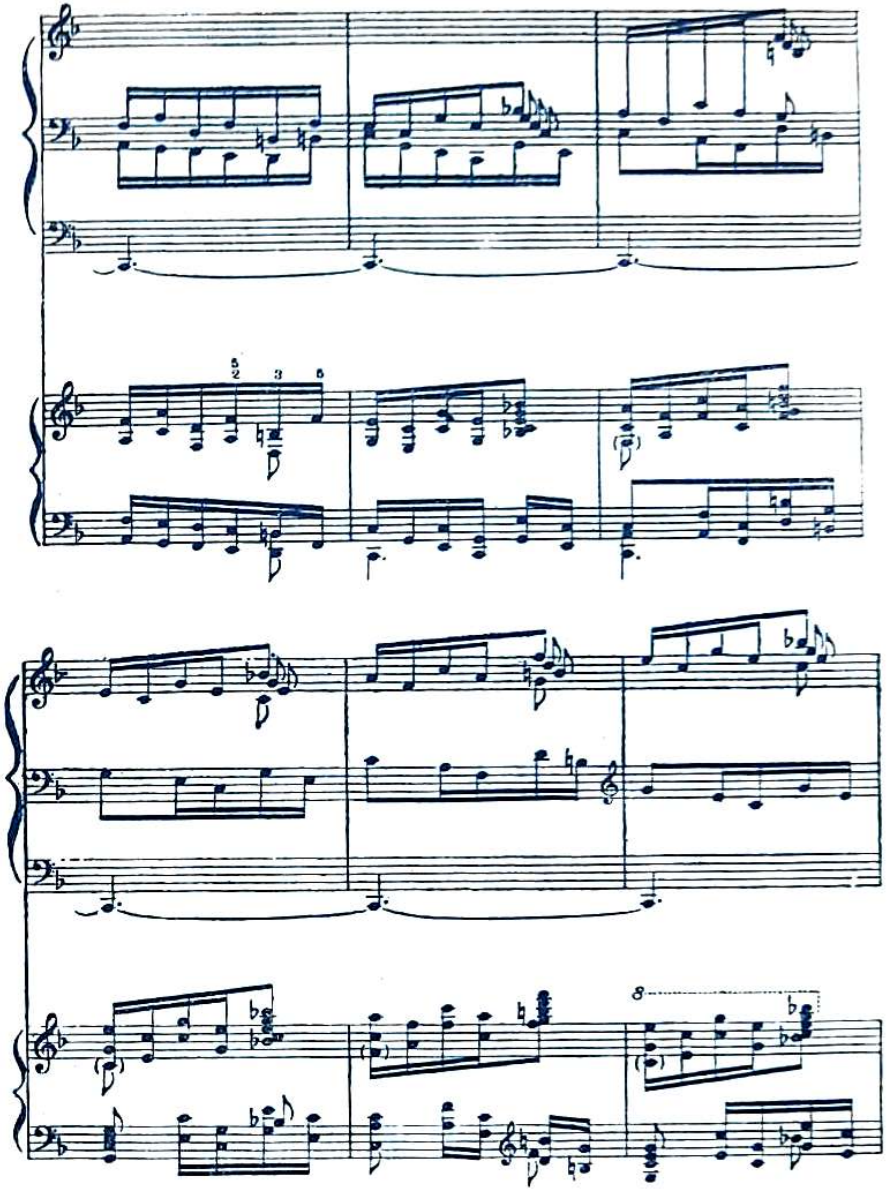


Facendo seguito a quanto precede, i due seguenti esempi serviranno ad illustrare esaurientemente l'arte di trascrivere di Busoni; in essi si troverà luminosamente evidente quella meravigliosa tecnica mediante la quale viene soppressa ogni disposizione arpeggiata e risulta perciò intatta la maestosità del giuoco pieno organistico:

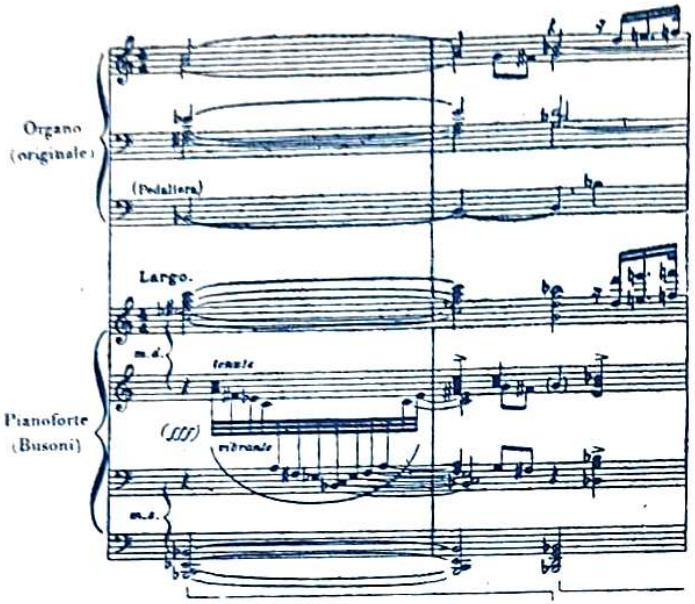

Organo
Pianoforte
ff con Ped.





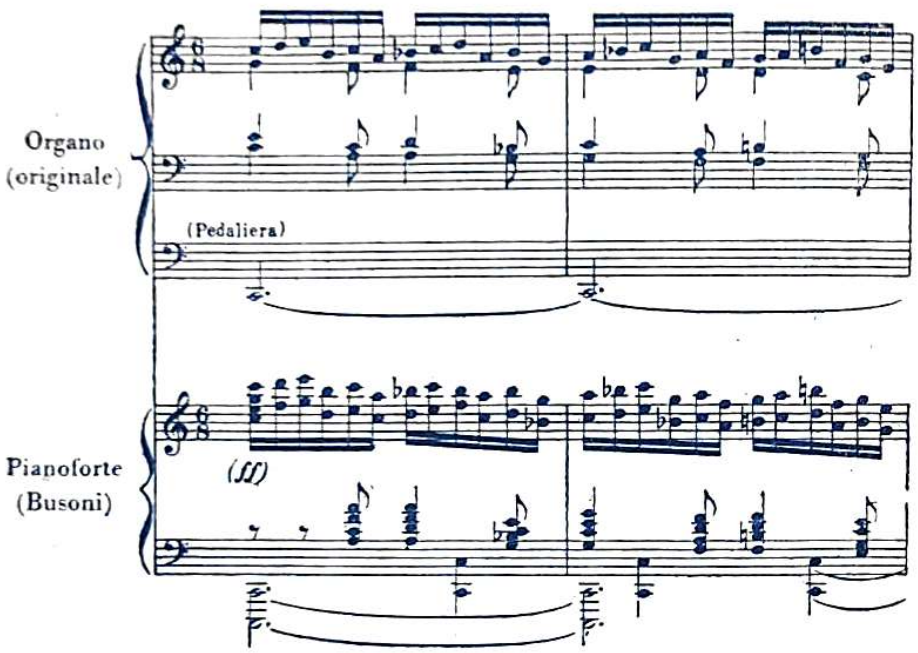


G. S. Bach: TOCCATA IN FA MAGGIORE, trascrizione dimostrativa di F. Busoni, ed. Breitkopf und Haertel.



Bach-Busoni: TOCCATA IN DO MAGGIORE, Ed. Breitkopf und Haertel.

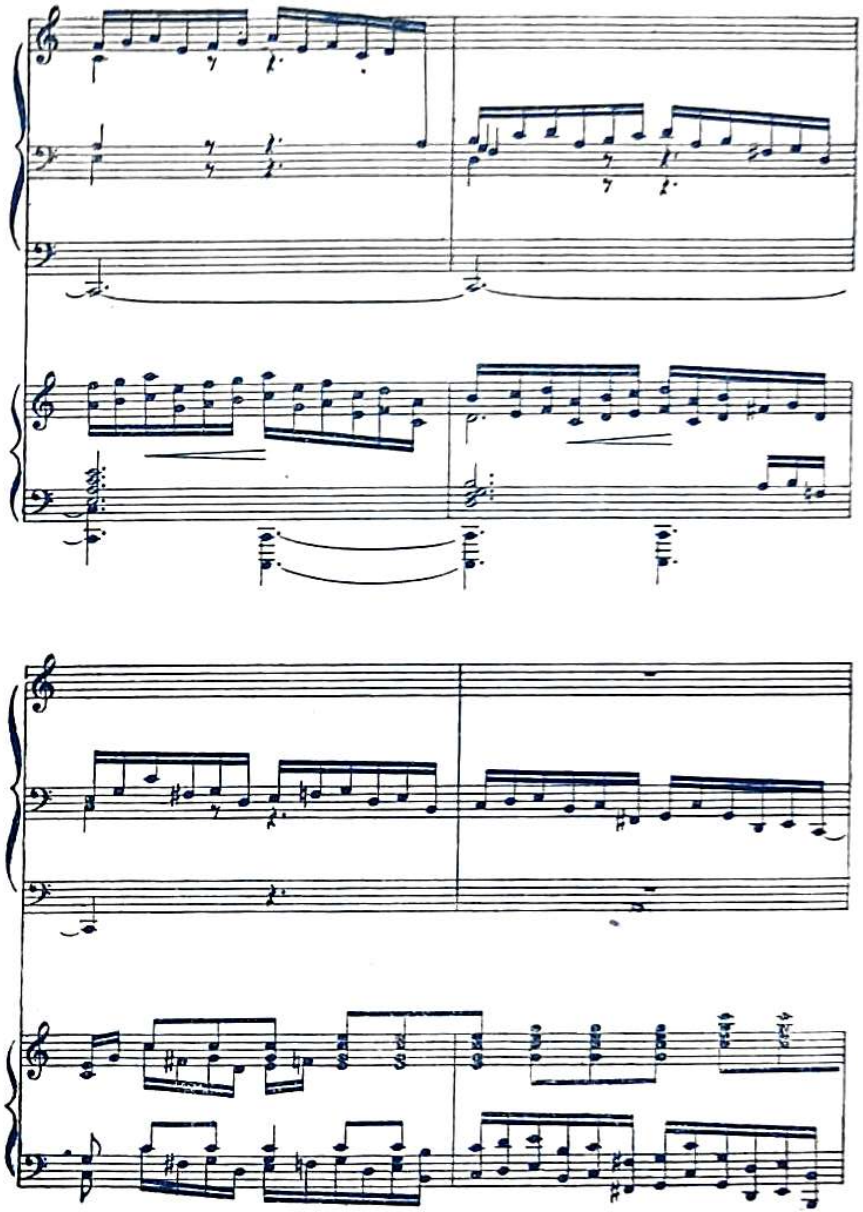
Abbiamo già accennato a certe modificazioni non più solamente di ordine strumentale ma invece di natura componistica, le quali interessano la sostanza stessa della musica e modificano persino taluni particolari della costruzione architettonica dell'insieme. Eccone uno, tolto dalla medesima *Toccata in do maggiore* di Bach-Busoni (ed. Breitkopf & Härtel):



(seguito a pagg. 199-200)

Il semplice trasporto al pianoforte della figurazione organistica finale sarebbe stato privo di qualsiasi effetto, mentre invece l'aggiunta di quella « fanfara » alla mano destra conferisce alla medesima chiusa una rinnovata ed eroica potenza, mediante lo sfruttamento di tutta la sonorità del pianoforte.

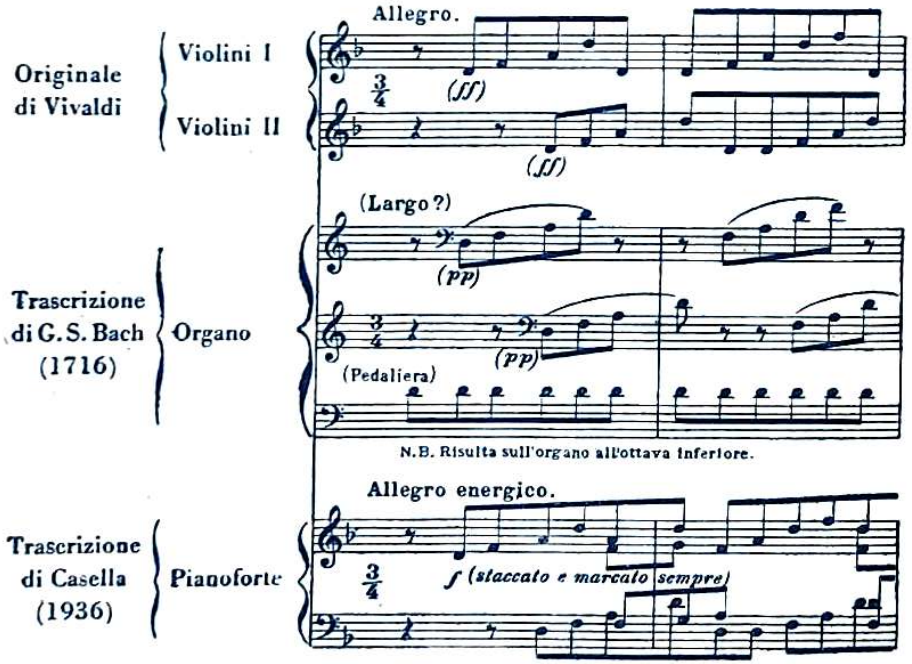
Di Leopold Godowski abbiamo molte trascrizioni, ed egli è un maestro sovrano in quell'arte. Da quella vasta mole di lavori, voglio citare per la sua singolarità il seguente esempio tolto dalle trascrizioni per pianoforte delle *Sonate per Violoncello solo* di G. B. Bach (Carl Fisher, Inc., New

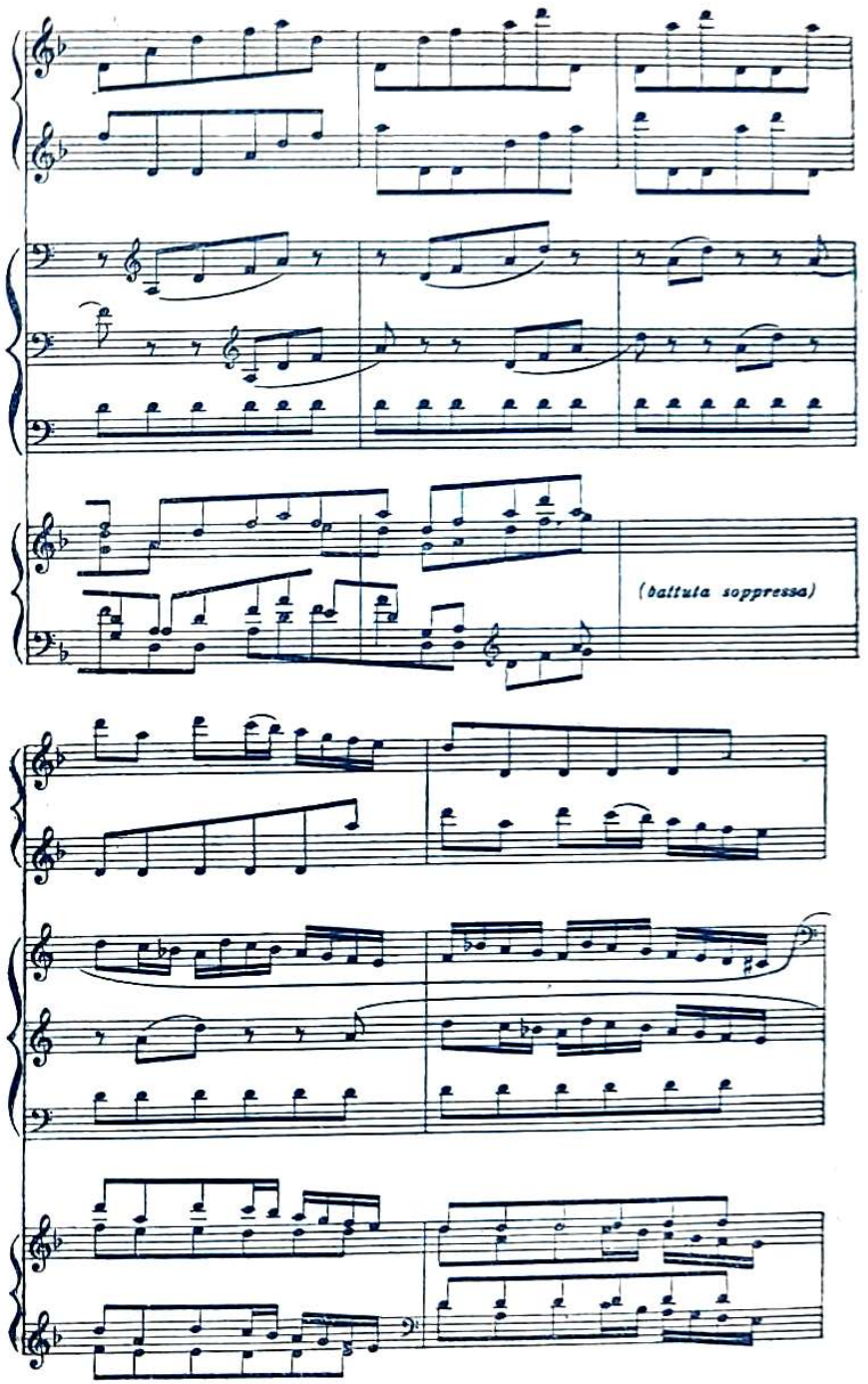


York) trascrizioni di indole speciale, perché basate sulla conservazione letterale del basso originale, al quale vengono aggiunte numerose figurazioni contrappuntistiche che ne giustificano l'adattamento al pianoforte:

Credo ora interessante presentare al lettore un caso piuttosto inconsueto: quello di un *Concerto* di Vivaldi (Ed. Ricordi, Milano), trascritto per organo da G. S. Bach e quindi per pianoforte due secoli dopo dall'autore

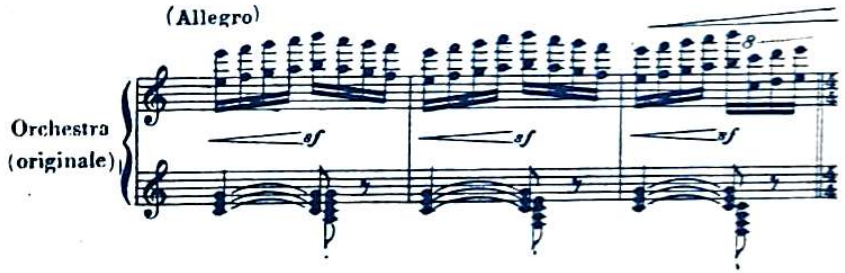
di questo libro. Si tratta del celebre *Concerto* in *re minore* (n° 11 dell'Estro Armonico », 1716). È evidente da questo esempio, come ognuno dei trascrittori abbia cercato di adattare la musica di Vivaldi al proprio strumento con una certa spregiudicatezza. Bach ha trasferito tutto l'inizio in una tessitura molto grave dandogli uno stile legato, disposizione recante come conseguenza che il tempo, invece che *allegro* come lo specificò Vivaldi, deve certamente essere *lento*. Si tratta insomma non solamente di un semplice adattamento strumentale della musica vivaldiana, ma di qualcosa di assai più profondo: di un nuovo carattere espressivo conferito a quella medesima musica. Il musicista del '900 invece, ha conservato il tempo ed il carattere dell'originale, ma ha rinvigorito le due parti di violini mediante aggiunte di suoni prevalentemente dissonanti, che hanno per funzione di correggere il senso di povertà che sarebbe risultato dalla semplice scrittura originale a due parti. Aggiunte che hanno uno scopo puramente ritmico e timbrico ma che non assumono mai un'impronta di primo piano.

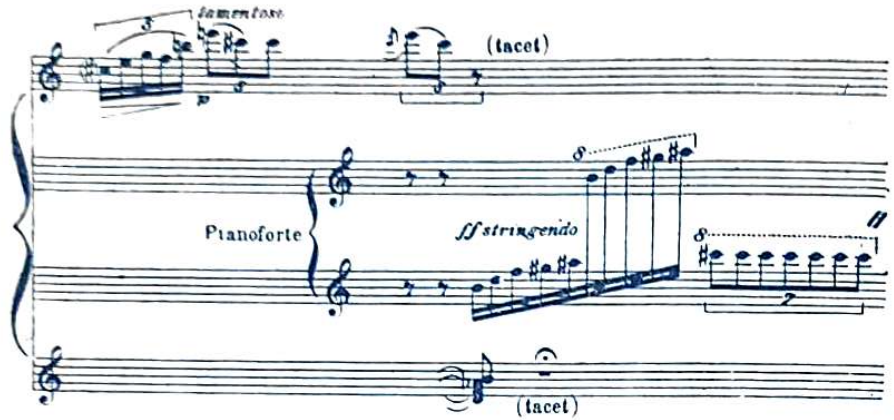




Termineremo adesso con due esempi tolti dai *Trois mouvements de Pétrouchka* di Igor Stravinskij (Russischer Musikverlag, Berlin). Nel primo, vediamo applicati alla soluzione di un difficilissimo problema di trascrizione, principii che non differiscono sostanzialmente da quelli di Busoni:

Nel seguente esempio poi, è di singolare interesse vedere con quale libertà Stravinskij abbia modificato la parte stessa del pianoforte, ingrandendola ed intensificandone la violenza fonica:

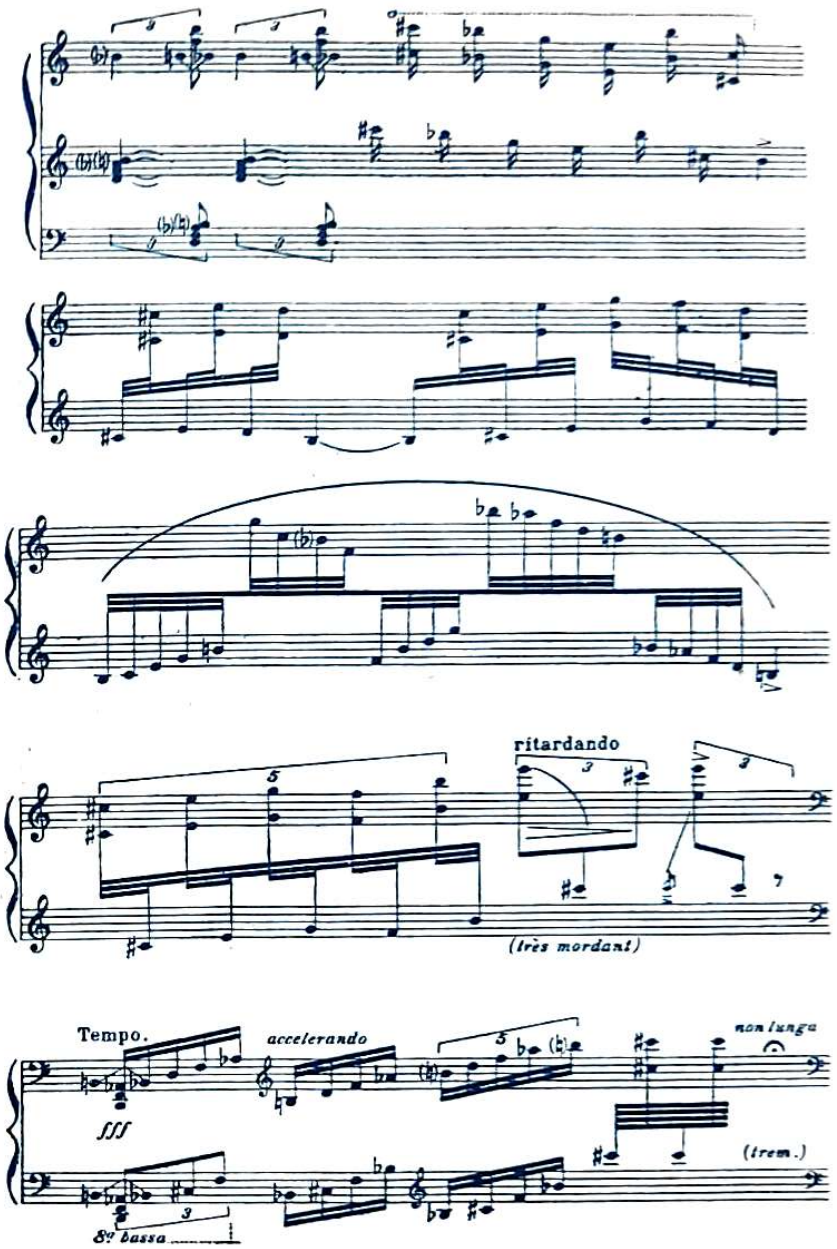


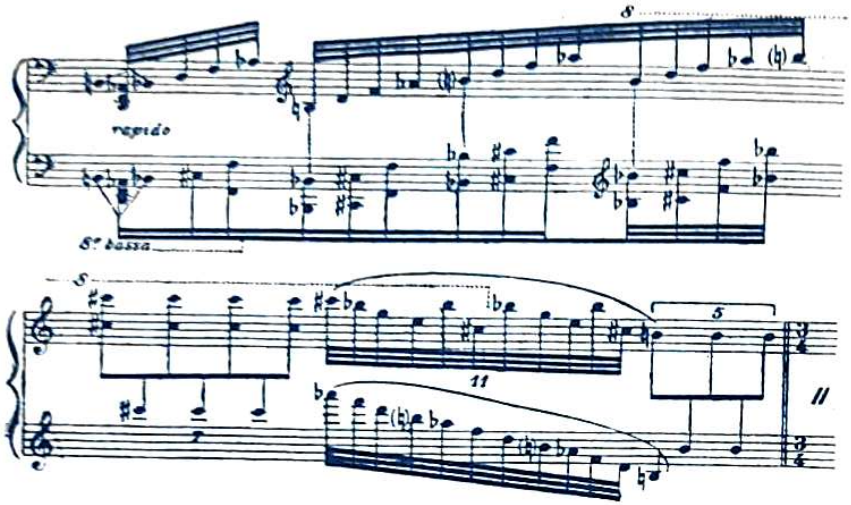

lamentoso
(tacet)
Pianoforte
ff stringendo
(tacet)

(Corno inglese)
mf

Trascrizione dell'autore

CADENZA


ritardando
(très mordant)
Tempo.
accelerando
non lunga
fff
(trem.)
8va bassa



Da questi pochi, ma tipici, esempi si può vedere come in realtà, attraverso un lungo periodo di tempo, e pur con così profondi mutamenti di tecnica, i principii che hanno guidato i varii trascrittori, da Bach sino agli ultimissimi, sieno stati in fondo sempre identici. Abbiamo veduto che l'opera del trascrittore (in quei casi che abbiamo già definiti storici e che non sono molto numerosi) ha ogni volta obbedito ad una necessità interiore, e che il risultato finale è sempre stato la sovrapposizione di un nuovo mondo sonoro ed espressivo all'originale, giungendo quello a prendere su questo il sopravvento e componendosi in nuova forma. Ed abbiamo finalmente constatato come quelle apparenti libertà, talvolta audaci, altro non erano finalmente che una profonda eccezionale penetrazione dello spirito di quelle musiche ed una forma superiore, se pure anormale, di rispetto e sopra tutto d'amore verso quei capolavori.

CAPITOLO IX

IL PIANOFORTE E L'ORCHESTRA

a) *IL PIANOFORTE CON ORCHESTRA:*

È noto che il *Concerto* strumentale, discendente diretto dalla *Sonata* da chiesa, ebbe origine in Italia, e che vi conobbe splendore nella forma del *Concerto grosso*. Ed è pure da tutti conosciuto che questa forma cedette poco a poco il posto al *Concerto a solo*, il quale meglio rispondeva al gusto più leggero, più frivolo del pubblico settecentesco.
Il *Concerto* con violino solista precede di parecchio tempo quello per pianoforte. Durante il grande periodo del clavicembalo i *Concerti* solistici si scrivevano quasi esclusivamente per violino. Una luminosa eccezione è quella segnata da G. S. Bach coi suoi sei *Concerti* per cembalo e archi, dei quali è particolarmente celebre quello in *re minore*. Si tratta già di *Concerti* dove il cembalo ha funzione preminente di solista e dove l'orchestra non si limita ad accompagnare ma assume già una vera pienezza sinfonica.
Tuttavia, sono questi ancora *Concerti* per cembalo e quindi vanno ricordati sopra tutto per il loro altissimo valore musicale ed anche perché, in virtù di questo, hanno sopravvissuto alla scomparsa del clavicembalo e continuano a vivere per mezzo del moderno pianoforte.

Il vero *Concerto per pianoforte e orchestra* comincia con Mozart, nella vasta produzione del quale i venticinque *Concerti* rappresentano uno dei punti culminanti. Il carattere della parte pianistica è ancora alquanto clavicembalistico. Ma Mozart non solo conobbe il pianoforte e lo usò in concerti, ma egli intuì anche molte delle sue risorse e possibilità, dimodoché quei *Concerti* vanno già considerati come veri e propri *Concerti per pianoforte e orchestra*, musiche mirabili nelle quali sotto un'apparenza delicata, si incontra uno stile strumentale invece nervoso e robusto e che richiede nella sua sensibilità una qualità ed una varietà di tocco che non si poteva certo chiedere al clavicembalo.
Con mezzi di una semplicità sconcertante (però, come è sempre in Mozart,

finta semplicità che altro non è, in fondo, che consumata scaltrezza ed inverosimile abilità) e con un'orchestra piuttosto piccola, Mozart realizza veri miracoli fonici. Si può anzi dire che la sonorità che risulta da quel trattamento reciproco del pianoforte e dell'orchestra è forse la più bella e perfetta che mai sia stata ottenuta. Altri hanno raggiunto ben altra potenza fonica, e sviluppato il pianoforte sino a farne una seconda orchestra ma nessuno ha mai superato la soavità, l'ingegnosità, la sottigliezza di certuni di quei *Concerti*. Ricorderò con particolare venerazione il XX in *re minore*, la prima parte del quale può essere posta vicino alle più alte pagine del *Don Giovanni* per grandiosità e forza drammatica, e la cui *romanza* è un capolavoro rimasto insuperato di sentimento e di poesia timbrica.
La forza di tutti questi *Concerti* non presenta generalmente notevoli caratteristiche strutturali, identificandosi sempre con modelli tradizionali della scuola viennese. Maggior libertà si trova negli ultimi *Concerti*. Ma ciò che vale sopra tutto in queste meravigliose creazioni non è l'invenzione architettonica, ma il sentimento in esse contenuto e la qualità sempre eccezionale della musica per la quale questo sentimento si irradia.
Ricorderò ancora che Mozart scrisse, oltre a questi venticinque *Concerti*, un *Concerto* (l'unico classico del genere) per due pianoforti ed orchestra ed un altro per tre pianoforti (pure con orchestra).

Beethoven scrisse cinque *Concerti per pianoforte e orchestra* (oltre alla *Fantasia* per pianoforte, coro ed orchestra op. 80), tre dei quali occupano un altissimo posto nella storia della musica: quelli in *do minore*, in *sol maggiore* ed in *mi bemolle maggiore*.
Nel *Concerto* in *do minore*, il pianoforte è trattato come nella maggior parte delle *Sonate* della seconda maniera. Il dialogato del pianoforte coll'orchestra, per quanto non sembra si discosti ancora sensibilmente da quello dei compositori contemporanei, già pare preannunci prossime vaste trasformazioni. La forma di questo *Concerto* non è ancora animata da quello spirito prepotentemente innovatore che caratterizza i due seguenti lavori, ma tuttavia il carattere eroico e napoleonico di tanti lavori maggiori di Beethoven vi è evidente. Basterebbe la meravigliosa ripresa dell'orchestra coi timpani *pp* dopo la cadenza del primo tempo, per giustificare il posto elevato che spetta a questo *Concerto* nella gerarchia della produzione beethoveniana.
Nel *Concerto* in *sol maggiore* il distacco dal *Concerto* mozartiano diviene assoluto, ed entriamo questa volta in un mondo nuovo. Beethoven realizza qui per la prima volta, compiutamente, il suo principio di contrapporre i due elementi sonori, pianoforte ed orchestra, quasi fossero un personaggio e un coro, principio che egli doveva permettere di elevarsi sino ad una drammaticità grandiosa e superba mai raggiunta prima di allora da nessun *Concerto*. Particolarmente mirabile è l'*andante*, straordinario dialogo fra il pianoforte e l'orchestra che non ha precedenti nella storia della musica, brano sonoro che, come l'*allegretto* della settima sinfonia oppure la *Cavatina* del *Quartetto* in *mi bemolle*, sembra sorto improvvisamente dal mistero delle cose eterne.
Il *Concerto* in *mi bemolle maggiore* sviluppa e potenzia all'ultimo grado il pianismo di Beethoven fuso col suo sinfonismo. Il primo tempo, nel quale « marcia » e comanda lo spirito rivoluzionario e vittorioso dell'*Eroica* dedicata a Bonaparte, si apre con una monumentale *cadenza*, alla quale segue l'*allegro* propriamente detto. L'*adagio* è una parentesi di raccolta serenità, che riposa dall'impeto del primo tempo e contrasta coll'atteggiamento trionfale e robustamente giocoso del finale. Il pianoforte raggiunge qui uno sviluppo tecnico assai superiore ai due precedenti *Concerti* e paragonabile soltanto a quello delle ultime *Sonate* del medesimo autore. Non di rado appaiono atteggiamenti e figurazioni pressoché lisztiani ed il carattere del pianoforte è sovente quello di una seconda orchestra contrapposta alla principale.

Con questo insigne monumento, si può considerare chiuso per sempre il *Concerto* del periodo classico. Il Romanticismo incalza, e nuove forme, nuovi ideali, nuove aspirazioni tormentano i compositori nati nei primi anni dello scorso secolo. La *Sinfonia*, la *Sonata*, il *Quartetto*, e con loro il *Concerto*, dovevano subire la sorte comune di essere considerati non più come forme perennemente e docilmente capaci di contenere qualsiasi opera di musica pura, ma invece come un ostacolo alla libera manifesta-

1) N.B. Gli alunni candidati agli esami di Conservatorio troveranno utilissima la lettura del manuale di Giuseppe Piccioli, *Il Concerto per pianoforte e orchestra da Mozart a Grieg* (Como, Cavalleri, 1936), libro condotto con deciso impianto e con sicura competenza che colma una lacuna della nostra letteratura musicologica.

zione di una sensibilità ribelle e insofferente di legami. Ed allora anche il *Concerto*, per lunghi anni, visse unicamente per opera di alcuni grandi artisti che lo mantennero vivo cercando di rinnovarlo e infondendogli nuova vita, nuovo significato, nuova espressione.

Weber non compose *Concerti* degni di nota ma abbiamo già menzionato il suo brillante e passionale *Konzertstück* in *fa minore*. Schubert non scrisse purtroppo nulla per pianoforte e orchestra. Di Mendelssohn abbiamo cinque lavori del genere: il *Capriccio brillante*, il *Rondò brillante*, la *Serenata ed Allegro giocoso* ed i due *Concerti* dei quali ha goduto di vasta celebrità il primo in *sol minore*. Si tratta di una composizione molto brillante e scarsamente sinfonica, la quale non rappresenta certo un progresso sui *Concerti* di Beethoven. Tuttavia, la composizione è magistralmente condotta e strumentata ed è tipicamente personale e rappresentativa dello stile elegante, alquanto salottistico del suo autore.

Ben altro valore ha il *Concerto* in *la minore* di Schumann, una delle opere più importanti della letteratura concertistica romantica, anzi senza dubbio la più importante del genere scritta in tutto il primo Romanticismo, quella per lo meno dove questo Romanticismo ci appare più intensamente nel suo aspetto di arte fantastica-irreale-passionale. Anche se la forma di questo capolavoro non raggiunge la perfezione di Mozart o di Beethoven, anche se lo strumentale non è sempre molto interessante, la sostanza musicale però che anima l'intero lavoro è di qualità così rara, così elevata e la bellezza che essa rivela così pura, che puerile sarebbe voler attardarsi a simili critiche. Il pianoforte assume qui un carattere totalmente diverso da quello del *Concerto* beethoveniano e si mantiene sempre essenzialmente pianistico senza mai tendere verso il sinfonismo. Tuttavia, se anche Schumann predilige le mezze tinte, questo pianismo non manca mai, quando è necessario, di saldo e maschio vigore, come nella bellissima *cadenza* del primo tempo. Questo tempo si inizia con un tema a carattere di « ballata » nordica che è veramente fra i più belli del genere. Cosa curiosa poi, lo stesso tema sopporta da solo la intera costruzione del tempo, assumendo due volte, mediante un'ingegnosa e geniale trasformazione in maggiore, aspetto e funzione di secondo tema.

I *Concerti* di Chopin non possono essere contati tra le sue opere più importanti. Sono nondimeno composizioni ricche di bellissimi particolari le quali, se Chopin fosse stato anche un virtuoso della strumentazione, potevano forse riuscire due capolavori. Cortot ha rifatto recentemente l'orchestrazione del secondo *Concerto*, ed ha realizzato questo delicato lavoro con infinita abilità e gusto perfetto. Tuttavia, malgrado questo miglioramento, il *Concerto* non può ancora paragonarsi come importanza alla *Sonata* in *si bemolle minore* oppure alla quarta *Ballata*.

Di Liszt abbiamo quattro lavori per pianoforte e orchestra: due *Concerti*, una *Fantasia* su temi ungheresi e la *Fantasia* sul *Dies irae* detta *Totentanz* (danza macabra). Dei quattro lavori l'ultimo è senza dubbio il più geniale e anche quello musicalmente più interessante (forse anche l'averlo tuttora vivo nel ricordo della prodigiosa interpretazione che ne dava Busoni mi rende alquanto parziale nel mio giudizio). Assai più popolare di questa *Fantasia* è il famoso *Concerto* in *mi bemolle* (il primo), composizione singolarissima, che racchiude in sé pagine bellissime (l'inizio del concerto è veramente sia pel magnifico tema, sia per l'imponenza, l'irruenza di quella entrata « leonina » del pianoforte, che sembra un « autoritratto » del compositore), e presenta accanto a queste non poche volgarità ed effetti plateali. Tralasciando il pianoforte, che è quello che si poteva attendere in un simile lavoro dal re dei pianisti, la strumentazione ne è però smagliante e già assai prossima a quella di un Rimskj-Korsakov. Il *Concerto* è in quattro tempi, che si eseguono senza interruzione, particolare che ha grande importanza dal punto di vista del successo pubblico, concentrando così tutti gli applausi alla fine della composizione.

Dopo Liszt il *Concerto* pianistico entra in nuova fase. Gli ardori rivoluzionari ed iconoclastici del primo ribollente generoso Romanticismo cominciano a placarsi. Maturano i tempi più propizi alla meditazione e alla riflessione. Si comincia a pensare seriamente di riprendere quelle forme di musica pura che il Romanticismo aveva alquanto sdegnosamente decretata la morte. I principii della grande arte classica riprendono insensibilmente i loro diritti. In mezzo alla tormenta wagneriana prima, all'avvento dell'impressionismo poi, attraverso quella generale decadenza e corruzione del gusto che caratterizza l'epoca dal 1870 al 1914, alcuni artisti di sicura fede mantengono viva la fiaccola della tradizione classica e del-

l'amore per la forma, e preparano silenziosamente la potente rinascita costruttiva che doveva iniziarsi col 1918 e che è oggi in pieno sviluppo. E così avviene che, come abbiamo detto poco fa, anche il *Concerto* solistico, verso la metà dell'Ottocento, viene poco a poco chiamato ad assolvere una funzione alquanto diversa da quella della grande epoca romantica. Si orienta cioè perdendo il suo carattere che era in origine prevalentemente virtuosistico, verso una maggiore, sempre più intima collaborazione sinfonica coll'orchestra.

Il primo segno di un ritorno alla salda costruzione classica ed alla monumentalità formale è dato da Johannes Brahms col suo primo *Concerto* in *re minore*, nel quale il contenuto prettamente romantico si equilibra nondimeno con un profondo classicismo di forma che fa di questa vasta composizione una vera e propria *Sinfonia concertante* per pianoforte e orchestra. Lo strumento solista vi è trattato con quello stile pianistico particolare a Brahms, assai dissimile dallo stile lisztiano, ma personalissimo e che risponde pienamente alla solidità e alla quadratura dell'arte sua; e perciò in questo *Concerto* non incontriamo nessun virtuosismo assoluto, i passi stessi di maggior difficoltà assolvendo sempre una funzione espressiva e strettamente musicale e non mai ornamentale. L'altissimo valore di questo magnifico *Concerto* è tanto maggiore quando si pensi che fu scritto nel 1858, vale a dire pochi anni dopo quello di Liszt (eseguito questo per la prima volta nel 1851 a Weimar dall'autore stesso sotto la direzione di Berlioz). In questo senso, e riportandoci all'epoca che circondava il giovane Brahms, questo suo primo *Concerto* è non solamente un gesto di fede nell'arte classica, ma presenta inoltre un carattere spiccatamente « reazionario » (intendendo qui la parola « reazione » nel suo senso rivoluzionario).
Venti anni dopo (nel 1878-1881), Brahms, scrisse un secondo *Concerto*, quello in *si bemolle maggiore*, che, a rigor di termini non segna un progresso sul primo nei riguardi della forma nè del significato generale, ma che per bellezza non è certo inferiore all'altro.
In questo secondo *Concerto*, di carattere assai più sereno (non è arrischiato lo scorgere, nella luminosa dolcezza del tema iniziale affidato al corno nel primo tempo, oppure nella poesia dell'*adagio*, l'influenza dei due viaggi primaverili che Brahms fece in Italia precisamente durante la

lunga elaborazione di quest'opera), ritroviamo le medesime caratteristiche di *Sinfonia concertante* del primo, la medesima magistrale fattura, la medesima severa concezione sinfonica dei rapporti tra pianoforte e orchestra.

Fra i molti *Concerti* scritti dopo il 1870, ben pochi sono rimasti in vita. Dei cinque *Concerti* di Rubinstein, il meno brutto e il solo del quale si sia serbato qualche memoria è il quarto in *re minore*, che è però sempre musica di pianista, vuota e pretenziosa. Di Peter Čajkovskij abbiamo il celebre *Concerto* in *si bemolle minore* op. 23 (scritto nel 1874), il quale può, se non altro, vantare la maggior popolarità che abbia avuto qualsiasi *Concerto* post-lisztiano. In questo *Concerto* troviamo le solite qualità e i soliti difetti del maestro russo: abbondante invenzione melodica, volta a volta felice oppure volgare, strumentazione brillante, solida, forma sotto apparenze rapsodiche, senso infallibile dell'effetto sul pubblico e infine, sia pure di qualità inferiore a quella della *Sinfonia Patetica*, quel lirismo destinato a commuovere facilmente le masse popolari e piccole-borghesi, effusione quindi di natura certo non molto elevata.

In Francia dobbiamo accordare un'attenzione speciale ai nomi di Saint-Säens, di César Franck e di Vincent d'Indy. Del primo di questi possediamo cinque *Concerti*, dei quali però sono solamente da prendersi in considerazione il secondo, il quarto e il quinto. Il secondo (in *sol minore*, scritto nel 1868) è di carattere ancora essenzialmente virtuosistico, ma è già di una forma inusitata, dividendosi in un primo tempo *lento*, seguito da due *allegri* di diverso carattere. Il quarto *Concerto* (in *do minore*, scritto nel 1875) è assai superiore come qualità musicale ed ha esso pure una forma totalmente nuova. Specialmente bella ne è la prima parte lenta. Il pianoforte assume in questo lavoro un aspetto assai più concertante del precedente, e la strumentazione è naturalmente, come sempre in quell'autore, magistrale. L'ultimo *Concerto* (in *fa maggiore*, scritto nel 1896) venne detto « orientale », per il suo *adagio* di sapore esotico. È un lavoro di indole prevalentemente leggera e brillante, dove il pianoforte svolge con l'orchestra una parte contemporaneament di bravura e nondimeno profondamente concertante nel senso timbrico e coloristico.
Uguali dal punto di vista della novità formale, ma assai superiori dal

lato del contenuto musicale, sono di César Franck il poema sinfonico *Les Djinns* (1884) e le celebri *Variazioni Sinfoniche* (1885). Il primo di questi lavori è un poema sinfonico con pianoforte obbligato (il primo del genere), dove lo strumento ha una funzione sopra tutto espressiva e scarsamente virtuosistica. Le *Variazioni sinfoniche* invece costituiscono una sostanziale innovazione nella forma solistica concertata. Si tratta di una serie di variazioni « parallele » su due temi, uno introduttivo, ed il secondo a carattere narrativo, come di « ballata ». Il lavoro può essere senz'altro definito, per il suo insieme di rare qualità musicali e per la bellezza di alcune variazioni, come uno dei capisaldi della letteratura di quel genere.

Vincent d'Indy non ha scritto *Concerti* ma gli dobbiamo uno dei più felici lavori della scuola francese di quell'epoca: la *Symphonie sur un chant montagnard français* per pianoforte ed orchestra (1895). In questa composizione, che rivela la mano maestra del suo autore e la sua fiera e severa personalità, il pianoforte ha una parte essenzialmente musicale, senza nessuna pretesa di bravura. In questo senso, la *Symphonie montagnarde* si avvicina piuttosto al già citato poema di Franck *Les Djinns* anziché ad un qualsiasi vero *Concerto*. La composizione, se anche offre la solita fredda riservatezza della musica di d'Indy (riservatezza che però è sempre inseparabile da un'autentica nobiltà di razza e di stile), rimane oggi ancora un vivo e fresco modello di musica francese di quel periodo, e si può ammirarne tuttora il magistero della forma e la tecnica dello strumentale.

Citiamo ancora, della medesima scuola e della stessa epoca, la *Fantasia* per pianoforte e orchestra di Claude Debussy (scritta nel 1884). A dir il vero, Debussy aveva pochissima simpatia per questo suo lavoro giovanile, e lo lasciò pubblicare in un momento di debolezza, del quale presto si pentì. Non è dunque il caso di soffermarsi su questa musica, per quanto contenga alcune pagine che lasciano intravedere, sia pure attraverso una debole luce, taluni particolari della vera personalità debussiana che doveva rivelarsi alcuni anni dopo.

Dobbiamo poi ricordare, per finire le citazioni francesi, la deliziosa *Ballata* per pianoforte ed orchestra (1881) di Gabriel Fauré, nella quale si incontrano le rare qualità di fascino e di raffinatezza del grande Maestro francese.

Torniamo indietro di qualche anno per citare il *Concerto* di Edvard Grieg (1870), che godette per tanti anni di clamorosa fama e che ancora vive nel repertorio dei programmi di città secondarie. Vedendo però come Grieg abbia, in questo lavoro, dimostrato sino all'evidenza la sua incapacità costruttiva, non riusciamo a spiegarci il grande favore che esso ha incontrato per tanto tempo presso ogni pubblico. Ad ogni modo, ne ricordiamo qui l'esistenza, anzitutto per l'enorme successo che, ripeto, ebbe questo *Concerto* per tanti anni; e poi anche perché, malgrado le sue flagranti manchevolezze formali-architettoniche, non vi mancano taluni particolari nei quali ritroviamo il delizioso delicato e personalissimo poeta dei *Pezzi lirici*.

In Italia, verso la fine dello scorso secolo, mentre ovunque imperava il clima melodrammatico, due musicisti ebbero per primi il coraggio di tentare un ritorno alla musica sinfonica e da camera e furono quelli, come tutti sappiamo, Giovanni Sgambati e Giuseppe Martucci. Dobbiamo a quei due pionieri i primi *Concerti* pianistici italiani dell'Ottocento (è curioso rilevare che Clementi, così grande sinfonista, non abbia lasciato nessuno *Concerto* per lo strumento del quale egli si serviva in modo così eccezionale). Il *Concerto* in *sol minore* di Sgambati (1885) è, a dir vero, un lavoro abbastanza mediocre, sia per la sua mancanza di personalità, sia per la sua costruzione alquanto sbrigativa e la sua tecnica fatta di espedienti anziché di reale solidità. La parte pianistica è brillante quale poteva scriverla un pianista di prim'ordine. Ma, nel complesso, questo *Concerto* non è nulla più che un tentativo, il maggior interesse del quale risiede nel fatto di essere stato osato in quelle particolari determinate circostanze di clima artistico. Il *Concerto* in *si bemolle minore* (1886) di Martucci, invece, ci appare oggi ancora di una qualità musicale assai superiore e, come tale, ha assai meglio resistito agli anni. Se pure l'influenza di Brahms (e anche di Schumann) vi è troppo palese, questo *Concerto* rappresenta tuttavia uno sforzo creativo il quale merita ancora oggi piena ammirazione, come merita ammirazione, e sopra tutto filiale gratitudine, quell'opera di apostolo e di precursore che valse in vita a Martucci tante amarezze e tante incomprensioni, ma che oggi possiamo valutare in tutta la sua immensa importanza.

Ben altro valore, ben diverso significato ha, nella produzione italiana del-

l'anteguerra, il grandioso *Concerto per pianoforte, orchestra e coro virile* composto da Ferruccio Busoni nel 1903-04. Questo lavoro, malgrado il suo eccezionale interesse, non ha avuto sinora che una sola esecuzione in Italia, alcuni anni fa a Firenze. Il *Concerto* (di vastissima dimensione, dura più d'un'ora) si suddivide in cinque tempi: *a) Prologo ed Introito; b) Pezzo giocoso; c) Pezzo serioso; d) all'Italiana; e) Cantico.* Il lavoro fu dapprima concepito per il teatro e Busoni pensava di musicare il poema di Oehlenschläger, *Aladdin* (un frammento del quale viene cantato nel coro finale del *Concerto*) e di dargli una forma scenico-drammatica con larga partecipazione di danza. All'opera rinunciò, ma non al poema, le cui oscure ed alquanto « ermetiche » parole intervengono dunque, cantate da un coro invisibile, nell'ultimo tempo del *Concerto*. La forma del lavoro è estremamente libera, a carattere ciclico. I due primi tempi hanno carattere profondamente italiano nella loro struttura, volta a volta robusta e persino brutale, oppure languida e misteriosa come una notte meridionale. Ma sopra tutto è evidente nel quarto tempo, *Tarantella*, la volontà di Busoni di riuscire a creare uno stile ad un tempo italiano ed universale. Questa *Tarantella*, che suscitò alla prima esecuzione i furori della critica germanica, è in realtà il finale dell'opera, servendo il *Cantico* corale di epilogo (l'idea del coro virile finale è evidentemente ispirata dalla *Fantasia* di Beethoven per pianoforte, orchestra e coro e anche dalla *Faust-Symphonie* di Liszt). Questo *Concerto*, se anche non risolve completamente i problemi, forse troppo vasti, affrontati dall'autore, se anche presenta, come non poche altre creazioni di Busoni uno stile scarsamente omogeneo, se anche il proposito di realizzare un nuovo stile nazionale nostro ci appare ancora alquanto letterario, folcloristico ed esteriore piuttosto che vero e sentito sentimento di razza: malgrado tutto ciò questo *Concerto* rappresenta non solamente uno sforzo sinfonico quale nessun italiano aveva mai tentato dopo la morte di Clementi, ma anche (e non di rado) raggiunge sfere di elevata bellezza. È augurabile che, quando Busoni sarà finalmente riconosciuto in Italia alla sua vera importanza, questo *Concerto* (di difficilissima esecuzione) possa figurare più frequentemente sui nostri programmi.

Un altro lavoro italiano di quei già remoti anni va ricordato come un originale tentativo formistico: il *Preludio e fugato sinfonico a quattro soggetti* per pianoforte e orchestra (1902) di Amilcare Zanella.

Un pezzo per pianoforte e orchestra che ha una fisionomia abbastanza particolare è la *Burlesca* di Richard Strauss (1894). Non è un vero *Concerto* (la forma è quella di un vasto primo tempo di *Sonata*), ma il pianoforte vi è trattato in modo degno del virtuoso per il quale questa musica fu scritta (Eugène d'Albert) e gli impasti dello strumento solista coll'orchestra sono di vivo interesse, specialmente nella bellissima, fantastica *coda* che termina il pezzo.

Dei cinque *Concerti* scritti da Sergej Rachmaninov va ricordato sopra tutto il terzo op. 30 in *re minore* (1910). Non è certo quella di Rachmaninov musica di forte personalità, né arte che abbia grandi pretese stilistiche-problematiche; sono questi piuttosto i *Concerti* di un sommo pianista che scrive egregiamente per il proprio strumento e che certo dimostra in questa musica assai miglior gusto, assai maggior sensibilità musicale ed abilità tecnica che un Rubinstein, un d'Albert o uno Scharwenka. Ma, ad ogni modo, si tratta di composizioni le quali valgono anzitutto per il loro interesse pianistico e che non possono pretendere ad una posizione storica.

Abbiamo ormai passato in rassegna tutti i maggiori lavori per pianoforte ed orchestra scritti fino al 1914. Abbiamo notato come, al *Concerto* classico, sia succeduto quello romantico, tentando di sostituire nuove forme a quella classica. Ed abbiamo anche veduto come lo spirito ribelle e tormentato del Romanticismo non sia tuttavia riuscito ad impedire che, nei maggiori *Concerti* di quel periodo, lo strumento solista conservasse sempre il suo carattere prevalentemente virtuosistico. Abbiamo poi constatato come, per opera di alcuni musicisti di profonda fede, il *Concerto*, colla seconda metà dello scorso secolo, tendesse poco a poco verso una trasformazione nel senso di una maggiore compenetrazione sinfonica fra pianoforte ed orchestra, e una graduale eliminazione di ogni virtuosità puramente ornamentale e fine o sé stessa. E abbiamo infine veduto come, in obbedienza a quello spirito di rinnovamento che ebbe inizio con Brahms, ma che prese particolare intensità verso la fine dello scorso secolo, i musicisti più interessanti che scrissero per pianoforte ed orchestra dal 1880 al 1914, Franck, d'Indy, Strauss, Debussy, Fauré ecc., non abbiano composto veri Concerti, ma invece poemi sinfonici o pezzi di carattere libero.

Entriamo dunque adesso, col periodo 1914-17, nel vero Novecento (i

quattordici primi anni di questo secolo vanno considerati come la estrema fine del secolo precedente e del ciclo romantico), e dobbiamo esaminare, sia pure rapidamente, data la vastità della letteratura pianistica di questo genere, la produzione dell'ultimo ventennio.

In questo periodo post-bellico, l'evoluzione già iniziata dal *Concerto* pianistico verso la metà dell'Ottocento, si accelera e si precisa. Veri *Concerti* a base di grande sfoggio virtuosistico non se ne scrivono più. I *Concerti* venuti alla luce nel periodo del quale ci stiamo occupando appartengono tutti al genere concertante e non se ne potrebbe citare uno solo da riallacciarsi al vecchio tipo del primo Ottocento. Ma vi è un altro fatto di singolare importanza, ed è la fioritura inattesa ed intensa di composizioni per pianoforte combinato con piccola orchestra oppure con complessi speciali. In particolar modo vengono associati al pianoforte gli strumenti a fiato, i quali hanno col nostro strumento assai maggior « simpatia » timbrica che non gli archi. Questa nuova tendenza è comune a quasi tutti i paesi europei. E, d'altronde, è naturale scorgere in essa un risultato di quel maggior fervore del quale godono oggi gli strumenti a fiato presso i giovani compositori, mutamento radicale di considerazione che è a sua volta una naturale conseguenza della reazione post-bellica contro la sentimentalità e la decadenza del tardo Ottocento.

Fra questi lavori ispirati a nuove concezioni di rapporti timbrici fra pianoforte e orchestra, va in prima linea ricordato il *Concerto* (1923) di Igor Stravinskij *per pianoforte ed orchestra a fiati*, primo lavoro del genere, polemicamente anti-romantico e di uno stile prevalentemente melodico e ritmico. Accanto a questo *Concerto*, va citata un'altra composizione d'insolito interesse: il *Concerto* (*Kammermusik N. 2*) di Paul Hindemith (scritto nel 1924) per pianoforte, flauto, oboe, clarinetto basso, fagotto, corno, tromba, trombone, violino, viola, violoncello e contrabasso. È una delle più importanti creazioni di Hindemith in quel periodo, e il pianoforte vi è trattato quasi sempre a due voci che procedono spesso a canoni. Gli impasti dello strumento solista coi suoi dodici compagni sono di vivissimo interesse e di grande novità. Il lavoro è essenzialmente lineare e ritmico. La seconda parte, però, « recita » con molta intensità espressiva. Il finale è potente, vivo e brillantissimo.

Di Hindemith vi è pure un secondo *Concerto* per pianoforte, ottoni ed arpa (1930), di non minor valore, ma nel quale il pianoforte ha una parte assai meno scoperta e di minor responsabilità.

Ravel ha scritto due *Concerti*: il primo in *sol maggiore* (1923), il quale, sia pure in forma talvolta lievemente ironica, guarda con una certa nostalgia al *Concerto* ottocentesco. La parte di pianoforte del secondo (1933) è scritta per la sola mano sinistra. Inutile dire che ambedue i *Concerti* sono realizzati, come tutta la musica di quel Maestro, colla abituale « magica » abilità. Aggiungerò anche che la parte centrale del primo *Concerto* è un brano di musica di largo respiro nel quale si libra una melodia ariosa e nobilissima come raramente se ne incontrano nella precedente produzione del compositore basco.

Giunti a questo punto, ed avendo sottolineato alcuni lavori che maggiormente si diversificano dagli altri per speciali caratteristiche, dobbiamo adesso limitarci ad elencare per scuole quelle composizioni che hanno ottenuto, nel periodo post-bellico, il maggior interessamento del pubblico e della critica e delle quali alcune hanno raggiunto una vasta diffusione.

Pianoforte e orchestra normale:

Germania.	
Concerto (1923)	Hans Pfitzner
Francia.	
Cinq Etudes (1920)	
Ballade (1920)	Darius Milhaud
Concerto 1934)	
Concerto (1928)	Albert Roussel
Sinfonia concertante (1928)	Florent Schmitt
Gran Bretagna.	
Concerto per pianoforte, flauto, tre clarinetti, tromba, trombone, violoncello, contrabasso e batteria (1933)	Constant Lambert
U. R. S. S.	
Concerto (1925)	Dimitri Schostakovitch

Russi Apolidi.	
Terzo e quinto *Concerto* in do maggiore (*n. b.* di questo compositore si hanno cinque *Concerti* ma si può considerare il terzo come il più diffuso ed il quinto come superiore agli altri quattro).	Sergej Prokof'ev
Capriccio (1929)	Igor Stravinskij
Polonia.	
Sinfonia concertante (1933)	Carol Szymanowski
Cecoslovacchia.	
Concerto 1931.	Bohuslav Martinu
Ungheria.	
Rapsodia op. 1 (1904)	
Concerto (1926)	Béla Bartòk
Concerto (1931)	Paul Kadosa
Spagna.	
Noches en los jardines de España (1922) (tre notturni)	Manuel de Falla
Stati Uniti d'America.	
Concerto in fa maggiore (1925)	George Gershwin
Concerto (1926)	Aaron Copland
Italia.	
Fantasia indiana (1915)	Ferruccio Busoni
Concerto in modo misolidio (1925)	Ottorino Respighi
Concerto (1926)	Vittorio Rieti
Canti della stagione alta (1932)	Ildebrando Pizzetti
Variazioni senza tema (1925)	
Concerto (1935)	G. Francesco Malipiero
Sortilegi (1924)	Riccardo Pick-Mangiagalli
Concerto (1927)	Mario Castelnuovo-Tedesco
A notte alta (poema, 1918-21)	Alfredo Casella

Pianoforte e piccoli complessi (o speciali formazioni d'orchestra):

Francia.	
Le carnaval des animaux, (grande fantasia « zoologica » per due pianoforti, quintetto d'archi, flauto, clarinetto, silofono e celesta,1886).	Camille Saint-Saëns
Aubade (per pianoforte e dieciotto strumenti, 1929)	Francis Poulenc
Concerto per due pianoforti e piccola orchestra (1931)	

Le carnaval d'Aix (fantasia per pianoforte e piccola orchestra dal balletto « Salade », 1926)	Darius Milhaud
Russi Apolidi.	
Partita (1931)	Igor Markevitch
Cecoslovacchia.	
Concertino (1924)	Leo Janacek
Stati Uniti d'America.	
Rhapsody in blue (1924)	George Gershwin
Italia.	
Partita (1925)	
Scarlattiana (1926)	Alfredo Casella
Toccata (1928)	Ottorino Respighi
Sonata per orchestra e pianoforte obbligato (1933)	Mario Labroca
Suite per pianoforte e archi (1927)	Mario Pilati
Capriccio (1934)	Riccardo Nielsen
Fantasia (1932)	Dante Alderighi
Preludio (1935)	Giuseppe Rosati
Concerto per due pianoforti, undici strumenti e quintetto d'archi (1935)	Gian Luca Tocchi

b) *IL PIANOFORTE IN ORCHESTRA:*

Quantunque si possa già trovare nei *Concerti* di Mozart e di Beethoven passi in certo qual modo « profetici » nei quali il pianoforte assume già una funzione da strumento orchestrale (come nella fine dell'*adagio* del quinto *Concerto* di Beethoven, ove il pianoforte accompagna l'orchestra con un disegno di quartine che sembra già stato pensato per una specie di « celeste » odierna), l'uso del pianoforte come strumento facente parte integrante dell'orchestra è essenzialmente moderno. I soli esempi di quel genere che si possono citare in tutto l'Ottocento, sono il curiosissimo impiego di due pianoforti nella *Fantasia sulla Tempesta di Shakespeare* che forma la parte sesta del monologo *Lelio ou le retour à la vie*, scritto da Berlioz nel 1833. Un altro esempio (questo a tutti presente) è quello della terza *Sinfonia* di Saint-Säens (1886), nella quale il pianoforte viene adoperato a due e a quattro mani. Dopo questi due casi, troviamo ancora il pianoforte nell'orchestra del poema *Jour d'été à la montagne* (1905) di Vincent d'Indy e nell'ottava *Sinfonia* per due cori ed orchestra (1910) di Gustav Mahler.

Dopo questi isolati, sporadici tentativi, giungiamo finalmente al 1911, anno della composizione di *Pètrouchka*, le celebri « scene burlesche » di Igor Stravinskij, nelle quali il pianoforte viene adoperato come strumento obbligato di orchestra, ma anche questa volta con un carattere altamente bravuristico derivante probabilmente dal fatto che l'autore ne concepì dapprima il secondo quadro (*La stanza di Pétrouchka*) come un pezzo da concerto per pianoforte ed orchestra. *Pétrouchka* è oggi troppo noto perché si abbia qui ad illustrare quella geniale associazione dello strumento con un'orchestrazione di carattere così virtuosistico, così smagliante, nel la quale le sonorità crude del pianoforte assumono una loro intensa espressività psicologica; come ben disse André Schaeffner: « per la prima volta la musica trova nella secchezza (del suono) una materia plastica; nell'automatismo un'espressione d'umanità ».

Prima di elencare gli innumerevoli esempi di impiego del pianoforte in orchestra che ci offre la storia dell'ultimo ventennio, dobbiamo sostare un momento, onde vedere per quali ragioni questo strumento, che sino allora tutti i maggiori strumentatori avevano tenuto lontano dall'orchestra, abbia improvvisamente incontrato tale favore. Diciamo sùbito che non è questo il primo caso di uno strumento che deve attendere l'avvento di una determinata epoca, di un nuovo spirito musicale per trovare l'impiego delle sue risorse. Possiamo citare l'esempio del saxofono, il quale, inventato da Sax verso il 1840, trovò solamente per mezzo del jazz, e cioè più di settant'anni più tardi, un'improvvisa ed immensa diffusione. Riandando al carattere prevalentemente lirico della strumentazione romantica, si comprende che le sonorità del pianoforte non vi trovassero posto. E nemmeno potevano entrare nell'impressionismo strumentale, dove avrebbero recato, in mezzo a quella vaporosità, a quella immaterialità, un contributo di « precisione » sonora che sarebbe stato totalmente fuor di luogo. Mentre invece il pianoforte doveva trovare, ed infatti trovò, una piena utilizzazione delle sue caratteristiche nella musica del dopoguerra ed in particolar modo in quella che maggiormente reagisce al romanticismo ed all'impressionismo contrapponendo a quegli sfoghi lirici a quelle atmosfere coloristiche fatte di imprecisioni armoniche, un'arte vigorosa saldamente costruita, senza nessuna ingerenza di pittura o di letteratura. Occorre anche dire che l'aggiunta del pianoforte all'orchestra

ne modifica profondamente l'equilibrio, specialmente nelle regioni estreme, dove i bassi vengono enormemente potenziati dalla sonorità cupa e metallica del nostro strumento, e gli acuti (quelli dei legni in special modo) grandemente rinforzati dal timbro squillante e scintillante del medesimo strumento.

Mi limiterò ormai ad elencare i principali fra i numerosissimi impieghi del pianoforte nella strumentazione contemporanea. Dalla diversità dei musicisti e delle loro tendenze apparirà in piena luce la importanza assunta dal pianoforte in questa sua nuova utilizzazione e verrà pienamente dimostrata l'evidente necessità estetica ed attuale di quella collaborazione sonora.

Francia.	
Prometeo (poema per pianoforte, orchestra, organo, coro e tastiera luminosa, 1913)	Alessandro Scriabin
U. R. S. S.	
Concerto spirituale (per pianoforte, coro, ottoni, contrabassi, timpani ed organo, 1929)	Arthur Lourié
Sinfonia (19)	Dimitri Schostakovitch
Russi Apolidi.	
Ala e Lolly, suite scythe (1914)	
Chout (balletto, 1915-1920)	Sergei Prokof'ev
Noces (per soli, coro, batteria e quattro pianoforti, 1914-17)	
Le chant du rossignol (1917)	
Rag-time (per czimbalum e dieci strumenti, 1918) (Il « czimbalum » è quella specie di pianoforte adoperato dagli zingari, nel quale le corde vengono colpite con due martelletti tenuti in mano)	
L'oiseau de feu (suite sinfonica, seconda versione 1919)	
Seconda suite per piccola orchestra (1926)	
Sinfonia di salmi (due pianoforti in orchestra, 1930)	Igor Stravinskij
Ebrei.	
Concerto grosso per pianoforte e archi (1924-25)	Ernest Bloch
Der Jasager (due atti, 1929, per piccola orchestra con due pianoforti)	Kurt Weill
Francia.	
Suite symphonique pour orchestre de chambre (1930)	Jacques Ibert
Sinfonia per grande orchestra (1933)	Marcel Delannoy

Austria.	
Kammersymphonie (1922)	Franz Schrecker
Lulù (opera, 1935)	Alban Berg
Ungheria.	
Tanzsuite (1923)	Béla Bartók
Spagna.	
El amor brujo (balletto, 1917)	
El sombrero de tres picos (balletto, 1920)	Manuel de Falla
Stati Uniti d'America.	
The black maskers (suite sinfonica, 1923)	Roger Sessions
Ionisation (per pianoforte e quaranta strumenti di batteria, 1931)	Edgar Varèse
Italia.	
Fontane di Roma (1916)	
Pini di Roma (1924)	
Vetrate di chiesa (1926)	
Trittico botticelliano (per piccola orchestra, 1927)	
Feste romane (1928)	
Impressioni brasiliane (1930)	Ottorino Respighi
Il beato regno (1925)	Vincenzo Tommasini
Concerto dell'estate (1928)	Ildebrando Pizzetti
Quadri di Segantini (1930)	Riccardo Zandonai
Suite Adriatica (1931)	Adriano Lualdi
Ouverture per « La bisbetica domata » (1930)	
Ouverture per « Il mercante di Venezia » (1933)	Mario Castelnuovo-Tedesco
Sinfonia Italiana (1929)	
Il Favorito del Re (opera, 1931)	Antonio Veretti
Seconda e terza serie dei « Cori di Michelangelo Buonarroti il Giovane » (1934-36)	Luigi Dallapiccola
Tema e sette variazioni per piccola orchestra e pianoforte (1934)	Renzo Massarani
Ouverture da concerto (1931)	
Partita (1932)	
Introduzione e allegro per violino e undici strumenti (1933)	
Concerto (1933-34)	
Salmo IX (orchestra e cori, 1936)	Goffredo Petrassi
I proverbi di Salomone (per tenore, coro femminile ed orchestra da camera, 1932)	Lodovico Rocca

Salmodia (per baritono, piccolo coro, tromba, tre corni, tre fagotti, timpani, batteria, celeste e pianoforte, 1932)	
Il Dibuk (opera, 1934)	
Pupazzetti (1915-20)	Lodovico Rocca
Introduzione, aria e toccata (1933)	
Introduzione, corale e marcia per legni, ottoni, timpani, batteria, contrabassi e pianoforte (1935)	
Il deserto tentato (mistero teatrale in un atto, 1936)	Alfredo Casella

NB. Come ho già detto, questo elenco non ha la pretesa di essere completo ma intende unicamente segnalare per ogni principale scuola i maggiori e più tipici esempi del genere.

CAPITOLO X

IL PIANOFORTE NELLA MUSICA DA CAMERA

L'uso, nella musica da camera, del pianoforte associato ad altri strumenti va cercato evidentemente nell'antico basso numerato che accompagna le *Sonate* per uno o due violini oppure per uno o due flauti, ecc. Nella prima metà del Settecento era già consuetudine di scrivere la intera parte di cembalo realizzata, come ad esempio nella *Sonata* per cembalo e flauto o violino o viola da gamba di G. S. Bach. Ma non è che con Haydn e Mozart che si può veramente parlare di *Sonate* strumentali con pianoforte.

In queste prime musiche del genere, il pianoforte vi è trattato ancora in un modo assai elementare, e volta a volta gli vengono affidate le medesime figurazioni degli altri strumenti. I *Trii* di Haydn sono assai superiori a quelli di Mozart (eccettueremo, però, fra questi il meraviglioso *Trio* in *mi bemolle* per pianoforte, violino e viola). Viceversa Mozart vince di gran lunga Haydn nel campo della *Sonata* per violino e pianoforte, essendo quelle del Salisburghese da annoverarsi tra le più belle musiche da camera di ogni epoca. Mirabili sono pure i suoi due *Quartetti* per pianoforte e archi.

Con Beethoven, era inevitabile che il medesimo spirito di possente eroico rinnovamento che ne animava il sinfonismo, le *Sonate* per pianoforte e i *Quartetti* per archi, recasse non minori trasformazioni nella musica da camera con pianoforte. Vediamo infatti, tanto nelle *Sonate* per violino (o violoncello) e pianoforte quando nei *Trii* per pianoforte, violino, e violoncello, la parte pianistica allontanarsi poco a poco dalla limitata scrittura settecentesca e giungere, con un'evoluzione parallela a quella delle *Sonate* per pianoforte, alla magnificenza strumentale della *Sonata* così detta « a Kreutzer » per pianoforte e violino, op. 47, oppure del grande *Trio* in *si bemolle*, op. 97. Opera dove il pianoforte viene animato dal medesimo spirito orchestrale che caratterizza tutta la grande produzione pianistica del Maestro, e dove la liberazione del settecentismo diviene già totale.

Il carattere poetico e libero dato dai romantici al pianoforte penetra naturalmente anche nella loro musica da camera. Ne vediamo esempi nei *Trii* di Schubert, in quelli di Mendelssohn e sopra tutto nelle splendide creazioni di Schumann: i *Trii* op. 63, 80 e 110, il *Quartetto* op. 47 ed il *Quintetto*, op. 44, creazioni che contano oggi ancora fra le più insigni di tutta la musica da camera.

Ma l'opera del genere del quale stiamo occupandoci che domina, si può dire, l'intera produzione dell'Ottocento dopo la morte di Beethoven, è senza dubbio quella di Johannes Brahms. Nella musica da camera le qualità austere, intime e pensose di Brahms, trovano un campo ideale. Ed egli riesce, mediante il suo così personale tecnicismo pianistico, a raggiungere tanto nel meraviglioso *Quintetto*, quanto nei tre *Quartetti*, nei quattro *Trii* e nelle *Sonate* con violino e con violoncello, una sonorità di una potenza, di una varietà, di una ricchezza che nessuno aveva mai raggiunto prima di lui e che è rimasta sino ad oggi insuperata. Risultati tanto più ammirevoli, in quanto che i mezzi che pone in opera Brahms per raggiungere simili risultati *non sconfinano mai dal più puro stile di musica da camera* e invano si cercherebbe in quelle pagine un momento qualsiasi ove la scrittura tenda verso l'orchestra. Qualità assai rara, e che purtroppo difetta nella maggior parte delle composizioni odierne.

Dobbiamo adesso fare una constatazione curiosa, ed è quella che, per quanto abbondi la letteratura da camera classica, romantica e moderna in lavori scritti per pianoforte ed archi, non si può certo dire che l'associazione del nostro strumento colle corde sia, timbricamente, tra le più felici. Il vecchio clavicembalo si impastava assai più intimamente coi medesimi archi, strettamente immedesimandosi al loro discorso e realizzando un insieme fonico che il pianoforte, pur colla sua enorme superiorità di risorse, ben difficilmente raggiunge. Si può insomma affermare che, se il pianoforte ha ispirato così numerosi esempi di associazione cogli archi e se questi hanno anche conquistato sì gran favore presso il pubblico, questo non è tanto dovuto alla qualità naturale sonora di quella combinazione perfetta sotto ogni punto di vista acustico, ma è dovuta sopra tutto alla genialità dei compositori che seppero compensare mediante la necessaria tecnica l'imperfezione fonica del complesso; ed è anche dovuto, in

certi rari casi, al merito degli esecutori, quando questi operano nel medesimo senso dei compositori e ne completano lo sforzo.

Infinitamente più felice invece è la associazione del pianoforte cogli strumenti a fiato ed in particolar modo cogli strumentini, flauto, oboe, clarinetto e fagotto, combinazioni tutte che segnano altrettanti successi e che risultano perfette senza nessuno sforzo di adattamento da parte del pianista. Questa constatazione del resto non è recente, se vediamo come, per quanto fosse scarsa la considerazione goduta dagli strumenti a fiato nel campo della musica da camera durante tutto il Romanticismo, sia abbastanza numerosa la letteratura cameristica per pianoforte e fiati: oltre al *Quintetto* di Mozart per pianoforte e fiati ed ai tre *Trii* di Haydn, al *Quintetto* per pianoforte e fiati op. 16, alla *Sonata* per pianoforte e corno op. 17 e alle *Variazioni* per pianoforte e flauto op. 41 di Beethoven, troviamo infatti ancora nell'Ottocento la *Fantasia* per clarinetto e violoncello e quello per pianoforte, violino e corno di Brahms, il *Quartetto* per pianoforte e fiati, il *Settimino* per pianoforte, archi e tromba e la *Tarantella* per pianoforte, flauto e clarinetto di Saint-Säens, il *Quintetto* per pianoforte e fiati di Rimskij-Korsakov, e infine il *Trio* in *si bemolle* per pianoforte, clarinetto e violoncello di d'Indy. Lavori ai quali vanno aggiunti, in un'epoca più prossima alla nostra, la bellissima *Rapsodia* per clarinetto e pianoforte di Debussy, la deliziosa *Sonata* (1925) di Francis Poulenc per pianoforte, oboe e fagotto, le *Sonate* per pianoforte e fiati (1918) e per flauto e pianoforte (1922) di Milhaud e la divertentissima *Sonata* (1923) di Vittorio Rieti per flauto, oboe, fagotto e pianoforte.

Dobbiamo anche osservare, di sfuggita, che Liszt non scrisse musica da camera di alcun genere e che Chopin limitò il suo apporto in questo campo al giovanile *Trio* op. 8 ed alla *Sonata* per pianoforte e violoncello, la quale essa pure non può certo considerarsi come uno dei suoi maggiori lavori. Prima di questi, un altro grande pianista recò egli pure un contributo alla musica da camera assai inferiore a quello che potevasi attendere da un musicista così insigne: Muzio Clementi lasciò infatti solamente un certo numero di *Trii* i quali però altro non sono che, com'era di moda a quei tempi, *Sonate* per pianoforte con aggiunta di violino che ne raddoppia la mano destra e di un violoncello che segue umilmente il basso.

Dopo la già citata ed ammirata opera nella musica da camera di Brahms impossibile sarebbe il scender ad un esame sia pur rapido e superficiale di tutta la musica da camera con pianoforte scritta dopo il 1850. Limitiamoci dunque a ricordare i lavori che maggiormente sono emersi in quel periodo e che hanno conseguito la maggior diffusione.

Sonate per pianoforte ed un altro strumento:

Edvard Grieg (tre *Sonate* con violino ed una con violoncello), César Franck (la famosa *Sonata* con violino dedicata ad Ysaye, la quale è rimasta a tutt'oggi il lavoro del genere che ha raggiunto la più alta popolarità dopo Beethoven), Saint-Säens (due *Sonate* con violino e due con violoncello), Fauré (due *Sonate* con violino, delle quali è notissima la prima in *la maggiore* op. 13, e una con violoncello), d'Indy (una *Sonata* con violino op. 13), Jean Huré una *Sonata* con violino e una con violoncello), Debussy (una *Sonata* con violino e una con violoncello), Janacek (una *Sonata* con flauto), Ravel (una *Sonata* con violino), Ernest Bloch (una *Sonata* con violino), Bartòk (due *Sonate* con violino), Szymanowski (i tre poemetti *Mythes* per pianoforte e violino, i quali realizzano, nella loro straordinaria parte violinistica redatta colla collaborazione del compianto violinista Paul Kochanski, un modello di impressionismo violinistico che è veramente unico del genere), Hindemith (due *Sonate* per violino e una con violoncello), Milhaud (due *Sonate* con violino e una per pianoforte e due violini), Honegger (due *Sonate* con violino e una, bellissima e troppo poco nota, con violoncello), Stravinskij (*Duo* per violino e pianoforte), Schostakovitch (*Sonata* con violoncello),

Trii per pianoforte, violino e violoncello:

Smetana (*Trio* in *si minore*, 1885). Dvorak (*Trio* detto *Dumki*, op. 90), Franck (*Trio* in *fa diesis*, 1841), Lalo (*Trio* in *la minore*, op. 26), Ravel (il *Trio* in *la* è, di questi, il lavoro più importante del genere che sia stato scritto dal 1914 a tutt'oggi), e infine il recentissimo *Trio* di Roy Harris, il quale è il miglior lavoro da camera della scuola americana contemporanea.

Quartetti per pianoforte e altri strumenti:

Questo ramo della letteratura che stiamo esaminando è assai povero. I soli numeri degni di stare accanto a quelli di Mozart, di Schumann e di

Brahms, sono indubbiamente i due magistrali *Quartetti* op. 15 e op. 45, di Fauré che vanno considerati tra i maggiori capolavori della musica da camera francese.

Quintetti per pianoforte e archi:

Dopo lo stupendo *Quintetto* in *fa minore* di Brahms, tre soli sono i lavori del genere che si sieno conservati in repertorio: il famoso *Quintetto* in *fa minore* di Franck (1878-79), quello in *si* di Florent Schmitt (1905-06) e infine il monumentale, « biblico » poema di Ernest Bloch (*Quintetto*, 1922-24), una delle poche opere contemporanee da camera che possano sicuramente pretendere alla qualifica di « opere d'arte ».

Sestetti per pianoforti e varii strumenti:

Il solo lavoro meritevole di menzione in questo ramo è il *Concerto* op. 21 di Ernest Chausson per pianoforte, violino e quartetto d'archi, musica oggi alquanto invecchiata ma che regge ancora al successo del pubblico.

Settimini idem:

Va qui citato, come uno dei lavori più interessanti del suo autore, la *Suite* op. 29 (1926) di Arnold Schönberg, per clarinetto piccolo, clarinetto, clarinetto basso, violino, viola, violoncello e pianoforte.

In Italia il magnifico movimento di rinascita sinfonico e di musica da camera vittoriosamente iniziato da Sgambati e Martucci, ha dato nascita, nell'ultimo mezzo secolo, ma sopra tutto nel periodo del dopo-guerra, ad un vastissimo repertorio di musica da camera di ogni genere. Anche limitandoci a quella dove partecipa il pianoforte, e rinunciando a elencare i titoli di tutti quei lavori e tanto meno ad illustrarne i meriti, basta nominarne gli autori per vedere quale sia l'importanza assunta dalla musica da camera durante gli ultimi tempi nella nostra nazione: oltre ai già citati « pionieri » Sgambati e Martucci, troviamo infatti i nomi di Bossi, Busoni, Sinigaglia, Alfano, Respighi, Lualdi, Tommasini, Malipiero, Casella, Castelnuovo-Tedesco e, in altra generazione, di Labroca, Rieti, Masetti, Veretti, Mortari, Petrassi, Nielsen, Rota, Màrgola, ecc., e vediamo allora, dall'importanza di questa lista, quale posto abbia ormai occupato la musica da camera nell'attività creatrice dei nostri principali maestri.

Rientra pure nel quadro di questo capitolo ricordare i due soli esempi esistenti di un'associazione coll'orchestra di un complesso da camera comprendente il pianoforte: voglio alludere al *Concerto* per pianoforte, violino e violoncello ed orchestra op. 56 di Beethoven, e quello per la medesima combinazione (pure op. 56) dell'autore di questo libro.

E possiamo anche catalogare nella musica da camera la letteratura per due (o tre) pianoforti, letteratura non molto numerosa, ma che conta un piccolo numero di insigni capolavori. Vanno anzitutto citati, di G. S. Bach, i tre mirabili *Concerti* per due pianoforti in *do minore, do maggiore, do minore*), i due per tre pianoforti (in *re minore* e *do maggiore*) e infine il prodigioso rifacimento per quattro pianoforti del *Concerto* per quattro violini in *si minore* di Vivaldi. Se pure scritti per cembalo è ovvio che questi *Concerti* si debbano considerare musica pianistica. Bach vi ha aggiunto un accompagnamento d'archi del quale si può però fare a meno essendo quello un semplice rinforzo dinamico dei solisti.

Un altro mirabile lavoro per due pianoforti è la *Sonata* in *re maggiore* di Mozart, così diversa, nel suo stile « conservatore », dalla massiccia polifonia dei sopra citati concerti bachiani. Nel periodo romantico vi è pochissima musica per più pianoforti, e il solo lavoro degno di nota, in quasi tutto il secolo, è il grazioso *Tema con variazioni* op. 46 di Schumann. Liszt non ha scritto lavori originali per due pianoforti, ma ci ha lasciato parecchie magistrali trascrizioni delle sue sinfonie *Dante* e *Faust* e di vari poemi sinfonici (tra i quali *Les Préludes*) oltre a una trascrizione della *Nona Sinfonia* di Beethoven, (si può ancora ricordare, a titolo di curiosità, in quella serie di musiche lisztiane a due pianoforti, le *Variazioni sulla Marcia dei Puritani*).

Saint-Saëns ha scritto parecchi lavori per due pianoforti, fra i quali si ricordano da sé le notissime brillanti *Variazioni su un tema di Beethoven* (1874) ed il brutto ma spassoso *Scherzo* (1889), nel quale si trova uno dei primissimi usi di quella scala esafonica, che doveva poi tanto imperversare durante il periodo impressionistico. Accanto a questi due lavori, citerò, con assai maggior entusiasmo, le deliziose *Trois Valses romantiques* (1883) di Chabrier, che meriterebbero maggior conoscenza da parte di ogni pubblico.

Il più importante recente lavoro per due pianoforti è il *Duo* (1935) di Igor Stravinskij: *Con moto, Notturno, Variazioni, Preludio e Fuga*. In questa composizione, Stravinskij tratta i due pianoforti su un piede di assoluta parità, secondo gli esempi di Bach e di Mozart. Particolarmente degno di nota è il *Notturno*, nel quale Stravinskij, anziché riferirsi al noto tipo di Field o di Chopin, tenta invece un riavvicinamento alle *Nachtmusik* del Settecento, condensando però in un pezzo solo ciò che in quei « divertimenti » formava l'oggetto di vari numeri.

Citerò ancora, nella sparutissima letteratura contemporanea per tre pianoforti, l'aggressivo ma bellissimo lavoro di Luigi Dallapiccola, *Musica per tre pianoforti* (*Inni*), in tre tempi: *Allegro molto sostenuto, Un poco adagio, Funebre, Allegramente ma solenne* (1935). Musica fatta di « durezze e di legature » come avrebbe detto il buon Frescobaldi. Musica però che raggiunge, per mezzo di queste sonorità crude, che tutto sono fuorché borghesi e « voluttuose », una rara, maschia eloquenza e si innalza sino ad una luminosa solennità.

Avendo ricordato la musica per vari pianoforti, non possiamo adesso non accennare a quella per (un) pianoforte a quattro mani (che essa pure rientra benissimo, per le funzioni alle quali venne sempre destinata, nella musica da camera). Anche in questa categoria, non manca musica di singolare interesse. Di Mozart vi sono cinque *Sonate* e un *Andante con variazioni*. Clementi ha scritto molte *Sonate*, tra le quali sono da ricordarsi particolarmente le tre op. 16. Beethoven ci dà le due serie di *Variazioni su un tema del conte Waldstein* (1792) e quelle sul *Lied Andenken* (1800) e infine tre *Marcie* (1803).

Ma è sopra tutto Schubert che offre una numerosissima produzione, la quale contiene non pochi gioielli: *Marcie militari* e di altri generi, *ouvertures, Variazioni* e sopra tutto quei due mirabili lavori che sono il *Divertissement à la hongroise* (op. 54) e la grande *Fantasia* in *fa minore* (op. 103).

Di Schumann possediamo principalmente i *Dodici pezzi per piccoli e grandi bambini* op. 85, le *Scene di ballo* op. 109 ed il *Kinderball* op. 130. Di Brahms troviamo, oltre alle *Variazioni su un tema di Schumann* op. 23,

i celebri *Valzer* op. 39 e le non meno famose *Danze ungheresi* (quattro fascicoli, 1865 e 1880). Bizet ha composto per quattro mani i finissimi *Jeux d'enfants* op. 22. Un lavoro singolare e poco noto, ma spassosissimo, sono le *Parafrasi* (ventiquattro variazioni e quattordici pezzi) sul tema ostinato (e facile!) *fa, sol, fa, sol, mi, la, mi, la, re, si, re, si, do, do, do, do,* composte in omaggio all'editore Belajev da un gruppo di musicisti russi: Borodin, Rimskij-Korsakov, Lijadov, Glazunov, ecc., al quale gruppo si era anche associato con una variazione Franz Liszt. È un lavoro spiritoso e virtuosistico unico nel suo genere e divertentissimo da leggersi. Più vicino a noi, abbiamo quel capolavoro che è la versione originale di *Ma mère l'Oye* di Ravel (1908) e anche *Reflets d'Allemagne* (1905), *Une semaine du Petit Elfe Ferme-l'oeil* (1917) e le tre *Rapsodie* (1904) di Florent Schmitt. Di Stravinskij tutti conoscono le due *Suites* (1915 e 1917) con una « mano » facile. L'autore di questo libro si permette inoltre di ricordare i suoi *Pupazzetti* (dei quali pure la versione originale venne scritta dapprima, nel 1915, per quattro mani).

A rigor di termini si potrebbe pure includere nella musica da camera il pianoforte usato come accompagnamento vocale. E di questo importantissimo uso del nostro strumento si potrebbero citare innumerevoli esempi di rara bellezza, tolti dai *Lieder* di Schubert, Schumann, Brahms, Grieg, Musorgskij, Duparc, Fauré, Debussy e, più vicino a noi, Stravinskij, Poulenc, Schönberg, Milhaud, Respighi, Pizzetti, Malipiero, Castelnuovo-Tedesco, Petrassi e molti altri ancora. Fra gli esempi che meritano particolare ricordo tra tutti quelli che offrirebbero Schubert e Schumann, penso sopra tutto ai due cicli *Die Schöne Mullerin* e il meraviglioso *Winterreise* del primo e le chiuse così commoventi di *Dichterliebe* e di *Frauenliebe und Leben* del secondo. Musiche ove il pianoforte non si può dire strumento accompagnante, ma vero e intimo collaboratore della parte vocale, colla quale questo commento pianistico si immedesima sino a formare un'unica espressione.

Terminerò con alcune parole sul modo di suonare il pianoforte quando si collabora con altri strumenti e particolarmente cogli archi. Abbiamo già constatato che la fusione del pianoforte cogli archi è quanto mai difficile ed artificiosa, e non può riuscire pienamente soddisfacente che per

mezzo non solo di attitudini speciali del pianista ma anche di una sua lunga e laboriosa esperienza. La principale preoccupazione del pianista deve essere naturalmente quella di trovare il tocco giusto ed una intensità sempre corrispondente al rapporto che deve avere qualsiasi nota della parte pianistica in qualsiasi momento dell'esecuzione, con le altre parti strumentali. È sempre possibile di trovare volta per volta un tocco che si immedesimi perfettamente col timbro degli altri strumenti, ma questo non basta senza un « dosaggio » non meno rigoroso e perfetto della proporzione sonora con le altre parti strumentali. Occorre quindi suonare *in un modo totalmente diverso dall'esecuzione solistica,* e la vigilanza dell'orecchio deve esercitarsi non solamente su ciò che riguarda il proprio strumento, ma anche e sopra tutto in funzione dell'equilibrio totale del complesso. Sarà poi anche necessario ricordarsi che, suonando la musica da camera il pedale va messo in modo alquanto diverso dal solito, e che, esso pure va sempre adoperato in relazione alla sonorità totale e non solamente secondo le sole esigenze che potrebbe presentare la parte di quel pezzo eseguita separatamente. In generale, i pianisti-concertisti non sanno suonare la musica da camera. Vi sono però alcune eccezioni, tra le quali citerò come ricordi personali particolarmente vivi Martucci, Granados, Dohnànyi, Schnabel e Gieseking.

FINE

INDICE DEI NOMI DI PERSONE E DI STRUMENTI CITATI IN QUESTO LIBRO

A

Agosti Guido, 94.
Albeniz Isaac, 60, 86.
Alberti Domenico, 49, 51.
Alderighi Dante, 65, 221.
Alfano Franco, 231.
Alkan Charles-Valentin, 84, 91, 148, 173, 174.
Allen W., 29, 34.
Anelli, la casa, 32.
Auber Daniel, 91.

B

Babcock, la casa, 29, 34.
Bach Carlo Filippo Emanuele, 17, 23, 29, 71.
Bach Giovanni Cristiano, 33.
Bach Giovanni Sebastiano, 17, 18, 20, 22, 33, 48, 50, 54, 62, 64, 70, 71, 74, 79, 80, 90, 91, 102, 105, 115, 124, 135, 136, 143, 147, 148, 150, 151, 152, 153, 155, 158, 164, 166, 167, 170, 171, 172, 177, 178, 180, 181, 183, 184, 185, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 206, 207, 227, 232, 233,
Backhaus Wilhelm, 84.
Baffo, 18, 20.
Balakirev Milij, 58, 83.
Baldwin, la casa, 31.
Ballo Ferdinando, 178, 179.
Bartòk Bela, 63, 220, 224, 230.
Bauer Harold, 84, 173.
Bechstein, la casa, 30, 32, 37, 68, 92.
Beethoven Ludwig van, 18, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 65, 70, 72, 74, 75, 76, 80, 82, 83, 84, 89, 90, 91, 106, 107, 129, 133, 137, 138, 139, 141, 146, 147, 149, 152, 155, 158, 164, 170, 171, 172, 173, 208, 209, 210, 216, 221, 227, 228, 229, 230, 232, 233.
Belajev Mitrofan, 234.
Bellini Vincenzo, 91, 111.
Benvenuti Giacomo, 171.
Berg Alban, 69, 224.
Berlioz Hector, 53, 71, 80, 174, 180, 181, 212 221.
Bie Oscar, 76.
Bizet Georges, 234.
Blanchet Emile, 86, 174.
Bloch Ernest, 223, 228, 231.
Blüthner, la casa, 30, 32.
Boisselot, la casa, 30.
Bord, la casa, 29, 30, 34.
Borodin Aleksandr, 58, 234.
Bösendorfer, la casa, 31.
Bossi Marco Enrico, 229.
Brahms Johannes, 59, 60, 62, 70, 83, 174, 212, 215, 217, 228, 229, 230, 231, 233, 234.
Brailowski Aleksandr, 86.
Breitkopf & Härtel, 171, 172.
Broadwood, la casa, 27, 29, 30, 32, 33, 34, 43.
Bronarski L., 57.

Brugnoli Attilio, 87, 171.
Bülow Hans von, 82, 83, 89, 93, 180, 187, 188.
Buogo Marcello, 173.
Buonamici Giuseppe, 87.
Burney Charles, 17.
Busoni Ferdinando, 90.
Busoni Ferruccio Benvenuto, 64, 82, 83, 88, tav. IX, 89, 90, 91, 92, 93, 96, 97, 115, 128, 136, 147, 148, 150, 151, 153, 154, 158, 160, 171, 172, 174, 180, 182, 183, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 211, 216, 220, 231,
Busoni Weiss Anna, 90.
Bustini Alessandro, 171.

C

Čajkovskij Peter, 58, 213.
Carreño Teresa, 84.
Casals Pablo, 98, 154, 157.
Castelnuovo-Tedesco Mario, 64, 220, 224, 231, 234.
Cavallini Ernesto, 90.
Cesi Beniamino, 87, 141, 172, 173.
Chabrier Emanuel, 232.
Chappel, la casa, 30.
Chausson Ernest, 231.
Chickering, la casa, 29, 31, 33.
Chopin Frédéric François, 11, 30, 56, 57, 59, 61, 65, 66, 69, 70, 73, 74, 77, 78, 79, 80, tav. VII, 81, 83, 85, 86, 89, 90, 92, 93, 107, 110, 111, 114, 133, 138, 139, 141, 144, 146, 151, 152, 153, 157, 158, 166, 172, 173, 174, 210, 211, 229, 233.
Claudiano, 14.
Clavicembalo, 15, 16, tav. IV, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 47, 221.
Clavicordo, 15, 16, tav. III, 17, 18, 20, 23, 25, 28.
Clementi Muzio, 30, 33, 34, 49, 65, 67, 70, 71, 72, 73, 74, 77, 80, 87, 111, 136, 137, 151, 152, 158, 166, 171, 172, 174, 215, 216, 229, 233.
Collard, la casa, 30, 32, 34.
Consolo Ernesto, 87.
Copland Aaron, 65, 220.
Cortot Alfred, 9, 11, 12, 94, 100, 102, 117, 121, 125, 126, 172, 173, 211.
Cramer Johann Baptist, 73, 74, 76, 158.
Cristofori Bartolomeo, 20, 21, 22, 23, 24, tav. V, 25, 26, 27, 28, 32, 33, 40, 41, 43, 47, 48, 50, 70, 72.
Czerny Carl, 74, 158.
Czimbalum, 15.

D

D'Albert Eugène, 80, 93, 170, 171, 172, 217.
Dallapiccola Luigi, 65, 224, 233.
Debussy Claude, 11, 54, 61, 65, 69, 80, 107, 112, 113, 139, 140, 149, 153, 157, 164, 214, 217, 229, 230, 234.
De Falla Manuel, 63, 220, 224.
De la Borde Jean Benjamin, 24.
Delannoy Marcel, 223.
Del Mela Domenico, tav. VI, 28, 33, 34.
Dent Edward J., 89, 92.
Diémer Louis, 11.
D'Indy Vincent, 50, 60, 213, 214, 217, 221, 229, 230.
Döhler Theodor, 77, 78.
Dohnànyi Ernst von, 86, 235.
Domenico da Pesaro, 19, 20.
Donizetti Gaetano, 91.
Dreyschook Raimund, 77.
Dukas Paul, 60.
Duparc Henri, 234.
Dussek Jan Ladislav, 73.

Dvořak Antonin, 58, 230.

E

Elcké, la casa, 30.
Erard Sébastian, 28, 29, 34, 44.
Erard Johann Baptist, 28.
Erard, la casa, 28, 30, 32, 44, 79, 92.
Essipov Annette, 84, 85.

F

Fauré Gabriel, 62, 214, 217, 230, 231, 234.
Ferrini Giovanni, 23.
Fétis François Joseph, 78.
Field John, 73, 233.
Filipponi Siniscalchi Tina, 93.
Finizio Luigi, 173.
Forster, la casa, 30.
Franck César, 58, 59, 60, 91, 213, 214, 217, 230, 231.
Frederici Christian Ernst, 27, 28, 33.
Frescobaldi Girolamo, 133, 171, 233.
Friedman Ignaz, 86.
Fumagalli Adolfo, 87, 90, 91.

G

Gabrilovich Ossip, 86.
Ganz Rudolf, 86.
Gaveau, la casa, 30.
Gentile Giovanni, 178.
Geromino da Firenze, 23.
Gershwin George, 65, 220, 221.
Gherardo da Padova, 23.
Gieseking Walter, 94, 96, 98, 99, 155, 235.
Girolamo da Bologna, 20.
Glazunov Aleksandr, 234.
Gluck Christoph Willibald, 78.
Godowski Leopold, 86, 151, 174, 196, 198, 199.
Goethe J. Wolfgang von, 53.
Golinelli Stefano, 87, 91.
Gordigiani Luigi, 91.
Granados Enrique, 86, 235.
Grieg Edvard, 61, 208, 215, 230, 234.
Grothrian-Steinweg, la casa, 30, 31, 32.

H

Hamburg Mark, 86.
Händel Georg Friedrich, 23.
Harris Roy, 65, 230.
Hawkins Isac, 28, 34.
Haydn Franz Joseph, 52, 74, 152, 172, 227, 229.
Helmholtz Germann von, 108, 109.
Herstenberg J. David, 16.
Herz Heinrich, 77, 78.
Hindemith Paul, 63, 153, 157, 218, 219, 230.
Hoffmann Heinrich, 56.
Honegger Arthur, 230.
Hopkinson, la casa, 30.
Horowitz Wladimir, 83, 86, 96, 128.
Horsowski Miecio, 86.
Hummel Johann Nepomuk, 52, 56, 73, 74.
Huré Jean, 230.

I

Ibach, la casa, 30.
Ibert Jacques, 223.
Iturbi Josè, 86.

J

Janaček Leo, 220, 230.

K

Kadosa Paul, 220.
Kalkbrenner Friedrich Wilhelm Michael, 73, 74, 77, 78.

Kaps, la casa, 30.
Kircher Atanasio, 13.
Kirchmann, la casa, 34.
Knabe, la casa, 31.
Koch Heinrich Christoph, 20.
Kochanski Paul, 230.
Kolisch, il quartetto, 106.
König Johann Balthasar, 22.
Kriegelstein, la casa, 30.

L

Labroca Mario, 65, 221, 231.
Lalo Edouard, 230.
Lambert Constant, 219.
Lamond Frédéric, 84.
Legouvé Ernest, 56.
Leimer Karl, 99, 108, 118, 155.
Leschetitzki Theodor, 159, 168, 169.
Lijadov Anatol, 234.
Listz Franz, 34, 51, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 64, 65, 66, 67, 70, 73, 74, 77, 78, 79, 80, tav. VIII, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 90, 91, 107, 110, 111, 128, 129, 135, 143, 146, 147, 151, 152, 153, 155, 167, 173, 174, 181, 182, 185, 186, 187, 211, 212, 229, 232, 234.
Longo Alessandro, 94, 171.
Lotti Antonio, 23.
Loud Thomas, 34.
Lourié Arthur, 223.
Lualdi Adriano, 224, 231.
Luyton Carl, 18.

M

Maffei Scipione, 21, 22, 25, 33.
Mahler Gustav, 58, 221.
Malibran Maria Felicita, 75.
Malipiero G. Francesco, 64, 220, 231, 234.
Mantelli Giacomo Alberto, 179, 180.
Margola Franco, 231.
Markevitch Igor, 221.
Martinu Bohuslav, 220.
Martucci Giuseppe, 60, 87, 215, 231, 235.
Masetti Enzo, 231.
Mason & Hamilton, la casa, 31.
Massarani Renzo, 224.
Mathias Georges Amédée, 172.
Mattheson Johann, 20, 22.
Mendelssohn-Bartholdy Felix, 54, 55, 59, 70, 76, 90, 138, 152, 158, 172, 210, 228.
Menter Sofia, 84.
Meyerbeer Jacques, 74, 91.
Milhaud Darius, 219, 220, 229, 230, 234.
Mizler Lorenz Christoph, 25, 33.
Monocordo, 13, 14, 15.
Mooke Marie-Félicité-Denise, 77, 78.
Mortari Virgilio, 65, 231.
Moscheles Ignaz, 73, 74, 75, 77.
Moszkowski Moritz, 84, 85, 120, 125, 174.
Mozart Wolfgang-Amadeus, 33, 34, 51, 52, 72, 73, 74, 86, 91, 111, 136, 137, 140, 152, 172, 207, 208, 221, 227, 229, 230, 232, 233.
Mugellini Bruno, 171.
Musorgskij Modest, 58, 173, 234.

N

Neufeld, il dott., 50.
Nicola Vicentino, 19.
Nielsen Riccardo, 65, 221, 231.
Niemann Walter, 14.

P

Pachmann Vladimir de, 85, 87, 93, 156.
Paderewski Ignaz van, 84, 85, 88, 93, 95, 100, 115, 156.

Paganini Niccolò, 80, 81, 139.
Palumbo Costantino, 87.
Pannain Guido, 171.
Peters, casa editrice, 141, 171, 172.
Petrassi Goffredo, 65, 153, 224, 231, 234.
Petri Egon, 171.
Pfitzner Hans, 219.
Philipp Isidore, 159, 173.
Piccinni Nicola, 78.
Piccioli Giuseppe, 208.
Pick-Mangiagalli Riccardo, 64, 220.
Pilati Mario, 221.
Pischna Johannes, 174.
Pitagora, 13.
Pizzetti Ildebrando, 64, 220, 224, 234.
Planté Francis, 84.
Pletel Camille, 77, 79.
Pleyel, la casa, 30, 32, 79, 92.
Pollini Francesco, 73, 87.
Polluce di Naucrates, 13.
Ponzicchi Cesare, 28.
Portalupi, il, 20.
Poulenc Francis, 220, 229, 234.
Pretorius, 19.
Pro-Arte, il quartetto, 106.
Prokof'ev Sergej, 63, 220, 223.
Pugno Raoul, 84, 93, 172.
Puliti Leo, 21.
Puliti Santoliquido Ornella, 94.

R

Rachmaninov Sergej, 217.
Ravel Maurice, 11, 58, 61, 65, 69, 112, 219, 230, 234.
Reger Max, 62.
Reisenauer Alfred, 84.
Rendano Alfonso, 87.
Respighi Ottorino, 64, 220, 221, 224, 231, 234.
Ries Ferdinando, 74, 75.
Rieti Vittorio, 65, 220, 229, 231.
Rimskij-Korsakov Nikolaj, 58, 211, 229, 234.
Rinaldi Giovanni, 87.
Risler Edouard, 84.
Rocca Lodovico, 224, 225.
Rönisch, la casa, 30.
Rosati Giuseppe, 221.
Rosenhain Joakob, 77.
Rosenthal Moritz, 66.
Rossaro Carlo, 87.
Rossi Nino, 94.
Rossi-Doria Gastone, 63.
Rossini Giovacchino, 20, 91.
Rosso Annibale, tav. II.
Rossomandi Florestano, 87, 173.
Rota Nino, 231.
Roth, il quartetto, 106.
Roussel Albert, 219.
Rubinstein Anton, 82, 83, 85, 88, 89, 93, 94, 111, 123, 128, 182, 213, 217.
Rubinstein Arthur, 86, 94.
Rubinstein Nicola, 85.
Ruckers Andrea, tav. IV, 18.
Rust Friedrich Wilhelm, 49, 50.

S

Safonov Vassili, 86, 173.
Saint-Saëns Camille, 58, 60, 84, 91, 97, 213, 220, 221, 229, 230.
Salterio, 13, 14, 15, tav. I.
Sapellnikov Vassili, 86.
Sarasate Pablo, 156.
Sauer Emile von, 84, 173.
Sax Adolphe, 222.
Scaliger, 14, 15.
Scarlatti Alessandro, 144.
Scarlatti Domenico, 20, 74, 80, 86, 87, 91, 166, 171.

Schaeffner André, 222.
Scharwenka Ludwig, 84, 182, 217.
Schiedmayer, la casa, 30.
Schindler Anton, 76.
Schmitt Florent, 219, 231, 234.
Schnabel Arthur, 170, 172, 235.
Schönberg Arnold, 62, 231, 234.
Schostakovitch Dimitri, 219, 223, 230.
Schrecker Franz, 224.
Schröter Christoph Gottlieb, 22, 25, 33, 42.
Schubert Franz, 53, 54, 56, 59, 70, 80, 107, 138, 153, 172, 210, 228, 233, 234.
Schultz & Pollmann, la casa, 32.
Schumann Robert, 55, 65, 70, 76, 77, 85, 93, 96, 138, 152, 154, 157, 172, 174, 210, 215, 228, 230, 232, 233, 234.
Schwechten, la casa, 30.
Scriabin Aleksandr, 58, 62, 85, 223.
Seidel Joh. Julius, 14.
Sessions Roger, 65, 224.
Sgambati Giovanni, 58, 60, 87, 88, 132, 172, 182, 215, 235.
Silbermann Gottfried, 22, 23, 24, 25, 27, 33, 42.
Silbermann Johann Heinrich, 23.
Silbermann, la casa, 23, 30, 32.
Siloti Aleksandr, 86.
Simius, 14.
Sinigaglia Leone, 231.
Smetana Friedrich, 230.
Spinetta, 15, 16, tav. II.
Spinetti Giovanni, 15.
Spohr Ludwig, 153 .
Stavenhagen Bernard, 84.
Stein Andreas, 23, 27.
Stein, Andreas, jr., 27.
Stein, la casa, 33.
Stein Straicher Nannette, 27.
Steingräber, la casa, 30, 68.
Steingräber Theodor, 172.
Steinway Albrecht, 31.
Steinway Heinrich, 31.
Steinway Karl, 31.
Steinway Theodor, 29, 31, 34, 35.
Steinway Wilhelm, 31.
Steinway & Sons, la casa, 31, 32, 34, 35, 45, 92.
Steinweg Heinrich, 30, 31.
Stradivario, 70.
Strauss Richard, 58, 217.
Stravinskij Igor, 58, 63, 65, 66, 110, 140, 153, 157, 164, 180, 202, 203, 204, 205, 206, 218, 220, 221, 222, 223, 230, 233, 234.
Streicher Andreas, 27, 34, 45.
Szymanowski Carol, 220, 230.

T

Tagliapietra Gino, 173.
Taskin Pascal, 19.
Tausig Karl, 84, 174, 180.
Thalberg Sigismund, 73, 74, 75, 77, 78, 111.
Timpanone, 15.
Tocchi Gian Luca, 221.
Tommasini Vincenzo, 224, 231.
Toscanini Arturo, 98, 106, 158.
Trasuntino Alessandro, 19.
Tschudi Burkhard, 27, 33.

V

Varèse Edgar, 224.
Verdi Giuseppe, 91, 92.
Veretti Antonio, 65, 224, 231.
Vianna da Motta Josè, 84.
Vincenzo da Prato, 20.
Viñes Riccardo, 86.
Virginale, 15.
Vivaldi Antonio, 164, 177, 180, 183, 184, 185, 199, 200, 201, 202, 232.
Virdung, il sacerdote, 16.
Voltaire François, 24.

W

Wagner Richard, 11, 58, 62, 65, 71, 80, 82, 180, 181, 185, 186, 187, 188, 211.
Weber Carl Maria von, 52, 53, 54, 55, 76, 80, 107, 138, 152, 172, 210.
Weill Kurt, 223.
Weingartner Felix von, 53.
Wieck Clara, 77.
Wolff Auguste, 77.

Y

Ysaye Eugène, 230.

Z

Zandonai Riccardo, 224.
Zanella Amilcare, 94, 216.
Zarlino Gioseffo, 16, 19.
Zecchi Carlo, 94, 96, 100.
Zenti, lo, 20.
Zumpe Johannes, 23, 27.

INDICE

AL LETTORE . . . . . Pag. 7
DEDICA . . . . . » 11

I. LA STORIA DEL PIANOFORTE . . . » 13
Il salterio . . . . . » 13
La spinetta . . . . . » 15
Il clavicordo . . . . . » 16
Il clavicembalo . . . . . » 18
I primi pianoforti . . . . . » 21
Il pianoforte verticale . . . . . » 28
L'evoluzione del pianoforte dal '700 a oggi . . . . . » 28
La principali date della storia del pianoforte . . . . . » 33

II. LA COSTRUZIONE DEL PIANOFORTE » 37

III. STORIA DELLA LETTERATURA PIANISTICA . . . . . » 47

IV. L'ESTETICA DEL PIANOFORTE . . . » 67

V. I GRANDI PIANISTI DELLA STORIA » 71

VI. COME SI SUONA IL PIANOFORTE . . pag. 95
Posizione del corpo . . . . . » 100
Posizione della mano . . . . . » 100
Indipendenza e articolazione delle dita . . . . . » 101
Il legato . . . . . » 103
Lo staccato . . . . . » 105
Il tocco . . . . . » 106
Ore quotidiane di lavoro . . . . » 115
Scale . . . . . » 116
Arpeggi . . . . . » 120
Accordi . . . . . » 122
Note doppie . . . . . » 124
Trillo . . . . . » 126
Tecnica del polso . . . . . » 126
Il pedale . . . . . » 130
La diteggiatura . . . . . » 143
Osservazioni generali . . . . . » 151
Il dodecalogo di Busoni . . . . » 158
VII. COME SI INSEGNA IL PIANOFORTE » 159
VIII. LA TRASCRIZIONE PER PIANOFORTE » 177
IX. IL PIANOFORTE E L'ORCHESTRA . . » 207
a) Il pianoforte con orchestra . . » 207
b) Il pianoforte in orchestra . . . » 221
X. IL PIANOFORTE NELLA MUSICA DA CAMERA . . . . . » 227
INDICE DEI NOMI DI PERSONE E DI STRUMENTI CITATI IN QUESTO LIBRO . . » 237

ISTITUTO ROMANO
DI ARTI GRAFICHE
DI TUMMINELLI & C.
MILANO - ROMA